Form und Struktur der Shakespeareschen Komödien

Eine Vorstudie zum Problem des Dramatischen bei Shakespeare

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der

Philosophischen Fakultät der

Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

von

Walter Jacobi

aus Sonnenburg

Tag der Promotion: 30. Juni 1937

Tag der mündlichen Prüfung: 11. Juni 1936

1937

Druck: Triltsch & Huther, Berlin O 27

P 35

Berichterstatter: Prof. Dr. Walter F. Schirmer

Prof. Dr. Julius Petersen

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

P 35

Seite

Erster Hauptteil: **Theoretisches A priori.**

Die Komödie als Drama 5
Das Drama als Komödie 6
Das Kunstwerk 8
Das Drama als Kunstwerk 9
Die Komödie als Kunstwerk 13
Die Lösung der Formaufgabe 13

Zweiter Hauptteil: **Die Komödienform bis Shakespeare.**

A. Geistliche Spiele

Mysterien 14
Moralitäten 15
The Pride of Life 16
The Castle of Perseverance 17
Wisdom 18
Mankind 19
Nature 20

B. Weltliche Spiele

Fulgens and Lucres 20
John Heywood 22
Witty and Witless 22
The Play of Love 22
The Pardoner and the Friar 23
The Four P's 23
The Play of the Weather 23
A Merry Play between John John the Husband, Tyb his Wife and Sir John the Priest 23
Plautus (Intrigen- und Verwicklungskomödie) 24
Die ersten Plautinischen Nachahmungen
Ralph Roister Doister 32
Gammer Gurton's Needle 33
Die commedia erudita (Suppositi — Supposes) . 35
John Lyly (Der Einfluß des italienischen Schäferspieles) 37
Campaspe 39
Gallathea 39
Endimion 40
Loves Metamorphosis 40
Midas 41
Mother Bombie 41
The Woman in the Moon 42

Seite

Dritter Hauptteil: **Shakespeare.**

Die Ueberlieferung 45
Love's Labour's Lost (LLL) 45
The Comedy of Errors (Err) 51
The Two Gentlemen of Verona (Gent.) 58
A Midsummer-Night's Dream (Mids.) 64
The Merchant of Venice (Merch.) 74
The Taming of the Shrew (Shr.) 83
Much Ado about Nothing (Ado) 91
The Merry Wives of Windsor (Wiv.) 98
As You Like It (As) 107
Twelfth-Night; or, What You Will (Tw). 113
All's Well that Ends Well (All's) 121

Schlußbetrachtung 129

ERSTER HAUPTTEIL:

THEORETISCHES A PRIORI.

Die Komödie als Drama.

Die Komödie in ihrer Zugehörigkeit zur Gattung „Drama" wird vorerst bestimmt durch die Wesensmerkmale dieser ihrer Gattung. Um die Komödie also erkennen zu können, ist es notwendig, die Gattung zu begreifen, soweit die Art ihre Grundmerkmale von ihr empfängt.

Der erste, an der Oberfläche haften bleibende Blick orientiert über die Dialogform. Dieses Merkmal ist wesentlich, aber es allein kann, als nur formal, das Drama noch nicht bestimmen. In Dialogform können auch lyrische Gedichte sein — mittelalterliche Taglieder — oder epische Kunstwerke, in denen aus Frage und antwortendem Bericht ein Geschehen hervorgeht, ja, Dialogform können auch wissenschaftliche Abhandlungen haben, wenn sie in sokratischer Methode vorgehen. Innere Kennzeichen müssen deshalb der Dialogform bestimmend zur Seite treten.

Der letzte Grund, aus dem das dramatische Kunstwerk hervorwächst, ist die Disharmonie der Welt. Aus dem Vorhandensein von Gegensätzen allein kann ein Drama entstehen. Doch allein ihr Vorhandensein genügt nicht. Gegensätze können weltenfern voneinander existieren, ohne je voneinander zu wissen, ewig unberührt voneinander bleibend und Frieden bewahrend. Es ist notwendig, daß jene zwei Wesen, deren Intentionen, seien sie durch Leidenschaften oder Ideen bestimmt, diametral auseinandergehen, zum Zusammenstoß kommen, damit der dramatische Funke sich entzünden kann. Ein Konflikt muß entspringen und ein Kampf aus ihm folgen. Das Ziel des Kampfes ist die Ausderweltschaffung der Gegensätze, die Wiederherstellung der Ruhe, wie sie vorhanden war, ehe es zum Konflikt kam. Je schärfer der Gegensatz und je enger der Raum, der den Vertretern der sich widersprechenden Prinzipien zum Leben zur Verfügung steht, umso tiefer der Konflikt, umso erbitterter der Kampf, umso klarer das Ziel der Vernichtung des einen zum Leben des anderen.

Also Gegensatz, Konflikt und Kampf sind die dramatischen Grundprinzipien. Diejenigen, die dem Kampfgeschehen zuschauen, sind begierig auf seinen Ausgang. Die Spannungsfrage „Was wird?" beherrscht sie, und ihre Spannung löst sich erst, wenn diese Frage beantwortet ist. Ist aber der Ausgang des Kampfes, das „Was", schon gewiß, so bleibt noch eine Frage der Spannung: „Wie wird das Was?" Welche Mittel wird der, dessen Sieg schon so gut wie sicher ist, anwenden, um zum Ziele zu gelangen?

Der Kampf in seiner primitivsten Art ist der körperliche, der im Drama für einfache und einfachste Gemüter eine bedeutende Stelle

einnimmt. Je klarer die Macht des einen, je deutlicher seine Schläge fallen, je größer die ursprüngliche Freude. Auf eine höhere Stufe wird er gehoben, wenn geistige Mittel hinzutreten. Er bleibt jedoch noch immer primitiv, solange er offen geführt wird, solange die Gegner sich klar gegenüberstehen und ihre Absichten und Mittel kennen. Der feinere Techniker jedoch arbeitet mit der Intrige: Die Kampfmittel werden dem Gegner nicht gezeigt, die Schläge werden aus dem Hinterhalt geführt, es ist kein offenes Ringen mehr, sondern ein heimliches Schlingenlegen. Das Verbergen der wahren Absicht ist ihr Hauptmerkmal. Das kann so weit geführt werden, daß der Intrigierende dem Bekämpften sich offen als das Gegenteil dessen zeigt, was er wirklich ist.

Das Ergebnis eines so geführten Kampfes ist die Verwicklung. Sie ist ein Für-Etwas-Anders-Halten der Realität, ein Nichterkennen des So-Seins und der eigenen Beziehungen zu ihm, eine Täuschung im Verhältnis zum Außen, zum Gegenüberstehenden, kurz, ein Irrtum, der ein anderes Denken und Handeln zur Folge hat, als die Realität bedingt, sodaß die Fäden sich verwirren und die eintretende Lage tatsächlich „verwickelt" wird. Die Verwicklung wird wesentlich gesteigert, wenn beide Kämpfer sich ineinander irren und beide in Verkennung des So-Seins handeln.

Doch nicht immer braucht die Verwicklung aus der Intrige zu wachsen, also einen Täuschungswillen, einen bewußt hinterhältig geführten Kampf zu ihrem Grund zu haben. Der Anlaß kann auch in Verwechslungen liegen, die nicht beabsichtigt sind, die der Zufall entstehen läßt. Diese Art ist vielleicht im strengsten Sinne nicht mehr dramatisch, da ein anderes Prinzip als Konflikt und Kampf hier auftaucht, etwas, das außerhalb des gewollten Kampfes liegt. Auf jeden Fall aber beeinflußt sie die Kampfabwicklung und hilft, wie die aus der Intrige erwachsene Verwicklung, die Spannung steigern, ja, vielleicht steigert sie sie sogar mehr als diese, da unvorhergesehene Ablenkungen und Verwirrungen die Frage „Was wird?" noch verschärfen.

Das Ziel, zu dem der Konflikt geführt werden sollte, war seine Beseitigung, das Ziel, das der Verwicklung winkt, ist die Lösung, d. h. die Klarstellung der Beziehungen, die Entwirrung der Fäden. Um diese zu ermöglichen, muß die Erkennung des Tatbestandes vorausgehen. Ist die Verwicklung aus der Intrige erwachsen und wird diese erkannt, bevor die eine der Parteien unschädlich, also der Kampf zu Ende ist, so kann durch die Erkennung eine wesentliche Verschärfung des Konfliktes und entscheidende Wendung des ganzen Geschehens eintreten, wenn der Bekämpfte durch sie seinen Feind in voller Klarheit vor sich sieht und nun selber einen Kampf, eine Gegenhandlung eröffnet.

Das Drama als Komödie.

Das Ziel, den Konflikt aus der Welt zu schaffen, kann erreicht werden durch die Vernichtung der einen Macht oder durch die Vernichtung beider. Findet letzteres statt, so endet das Drama im Nichts, in der völligen Resignation.

Vernichtung einer oder beider, das Ende ist unglücklich, das Drama wird zur Tragödie gestempelt. Das glückliche Ende aber ist das wesentliche Artmerkmal der Komödie. Tragödie — unglücklicher Ausgang, Komödie — glücklicher: Das klingt im Augenblick primitiv und mittelalterlich, es hat aber seine Berechtigung, wenn wir tiefer gehen und nach den Bedingungen forschen, die das Glücksende erwachsen lassen.

Die Vernichtung einer Partei, sei es körperlich, geistig oder gesellschaftlich, ist mit dem glücklichen Ausgang, dessen Absicht ja ist, den Zuschauer in heiterster Laune zu verabschieden, natürlich unvereinbar. Vielmehr müssen beide Kämpfer gleichberechtigt aus dem Kampfe hervorgehen, beide müssen ihr Lebensrecht behalten, wenn auch die eine oder die andere oder gar beide Parteien von der Höhe ihrer Ansprüche heruntergehen oder sie gar ganz aufgeben müssen. Doch die Gleichberechtigung allein genügt nicht, sie schafft noch nicht die völlig reine Heiterkeit, mit der der Zuschauer scheiden soll. Was sich im Stück in feindlicher Zwietracht gegenüberstand, muß eins werden, alle Gegensätzlichkeit muß in Harmonie sich lösen.

Ein solches Ende stellt dem Konflikt seine Bedingungen. Versöhnung und Harmonie sind nur möglich, wenn der Gegensatz selbst schon den Keim dazu, die Fähigkeit, sich zur Synthese führen zu lassen, in sich trägt. Der Konflikt darf also nicht bis an die letzten Wurzeln des Seins greifen, nicht ein schroffes Entweder—Oder von vornherein als Forderung tragen; der Raum, in dem die feindlichen Prinzipien aufeinanderprallen, darf nicht nur Lebensmöglichkeit für einen bieten. Der Komödienkonflikt muß sich um Nebenfragen des Seins drehen, der Konfliktstoff muß so sein, daß, wenn selbst eine Partei zur Nachgabe gezwungen wird, der Verlust ihre Existenz nicht zerstört, ja, womöglich muß ihr Ersatz werden, damit kein Neid des Unterlegenen die freie Schlußvereinigung der Kämpfenden stört.

Die Art des Konfliktes und sein Ausgang schreiben nun wieder dem Kampf ihre Forderungen vor. In der Tragödie ist er ein Krieg, der auf Leben und Tod geht, der die schwersten Geschütze nicht scheut und Gut und Leben nicht schont. Im selben Augenblick jedoch, wo im Kampf einer auf der Strecke bleibt, und sei es nur eine Nebenfigur, wo kostbares, unwiderbringliches Gut, das lebenswichtig ist, vernichtet wird, ist ein fröhliches Ende nicht mehr möglich. Der Kampf der Komödie ist daher ein sportlicher Wettkampf, ein heiteres Ringen, das auf Besiegung aber nicht Vernichtung zielt. Nicht von Furcht und Entsetzen darf der Zuschauer von den Kampfschlägen erfüllt werden, vielmehr müssen die Mittel, mit denen gekämpft wird, Vergnügen bereiten. Die Verwicklung, die aus Intrige und Verwechslungen erwächst, darf nicht verhängnisvoll, sondern muß eine komische Verwirrung sein, deren Anblick den Zuschauer zum Lachen reizt.

Glückliches Ende, dadurch bedingter Konflikt, der an der Oberfläche des Seins haften bleibt, und durch beide bestimmter lebensungefährlicher Kampf, gegebenenfalls mit komisch wirkender Beziehungsverwirrung (jedenfalls „ohne schmerzliche und schädigende Wirkung", Aristoteles, V, 1), das sind die Merkmale, die — vorerst — wesensbestimmend für die Dramenart Komödie sind. Sie sind Merkmale der inneren Haltung, keine formalen.

Das Kunstwerk.

Das Kunstwerk ist die enge Verschmelzung, die Einswerdung dieser drei Elemente: des emotionalen, des geistigen und des formalen. Sein Inhalt soll in dem Betrachter ein Gefühl erzeugen, das analog dem ist, aus dem heraus der Künstler es schuf, es soll die Seele des Betrachters auf den gleichen Klang stimmen, wie der Schöpfer ihn spielt. Soll dies Gefühl von einem zum anderen über Räume und Zeiten hinweg vermittelt werden, so braucht es eine Substanz, einen Stoff, der es trägt, oder besser: der flüchtige, ungreifbare Aether des Gefühls muß zum Stoff sich verdichten. Dieser Stoff muß eine Bedeutung haben, muß etwas meinen; denn nur das kann unsere Seele zu einem Fühlen stimmen, was etwas ausdrückt und das wir in seinem Bedeutungscharakter erkennen, d. h. also der Stoff muß, ehe er die Seele zu stimmen vermag, sich dem Geist in seinem Meinen zu erkennen geben. In welchem Stärkeverhältnis emotionales und geistiges Element stehen, hängt von der Veranlagung des Künstlers ab und vor allem: von der Kunstart.

Das, was als Wesensmerkmal zur Vereinigung beider am Stoff hinzutritt, ist das Formelement, d. h. der Stoff als Bedeutungsträger und in dieser Eigenschaft befähigt zur Gefühlsübermittlung muß gestaltet werden. Das oberste Ziel aller Form ist ein in sich geschlossenes, gerundetes Ganzes, dessen Ganz- und Geschlossensein erreicht wird durch die Gesamtharmonie, zu der alle Einzelteile sich vereinen. Damit es dahin kommt, müssen diese Einzelteile sich aufeinander beziehen, äußerlich formal, wie auch ihrer Zugehörigkeit zur Idee nach, sie müssen sich rhythmisch folgen und miteinander verbinden. Doch sollen die Einzelteile nicht völlig einander gleichen, wodurch Monotonie und Unlust entstehen würden, sondern sie sollen mannigfaltig sein; gerade in der Vereinigung des Mannigfaltigen zur Ganzheitsharmonie liegt der höchste Reiz.

Die Betrachtung, die Erkennung der gelungenen Form, des „schön" gestalteten Stoffes erregt ein Gefühl der Lust, das als Rahmengefühl bezeichnet werden kann zu dem, das der Inhalt erregt. Dieses Gefühl kann auch Unlust sein, wenn der Künstler Haß, Trauer, Verzweiflung dargestellt hat. Das Lustgefühl, das die Schönheit erregt, ist gewissermaßen die Grundstimmung, in die die Inhaltsstimmung eingebettet wird. Das bloße Inhaltsgefühl würde, wenn es als Haß und Verzweiflung die Seele des Betrachters in Unlust versetzt, keinen Genuß aufkommen lassen, den wir vom Kunstwerk erwarten, auch wenn es das Schreckliche darstellt. Dieser ist nur möglich, wenn das Inhaltsgefühl stets begleitet und überwogen wird von dem der Form, von der Grundlust, die die Schönheit erzeugt. Dieses Rahmengefühl ist zum größten Teil das der stillen Befriedigung, denn ein Kunstwerk ist ja ein harmonisch geschlossenes Ganzes, und alles harmonisch Geschlossene beruhigt und befriedigt.

Freilich ist es dies nicht allein, was das Furchtbare noch zum Genuß macht. Es tritt noch stets ein Lustgefühl hinzu, das das geistige Element erregt. Zunächst ganz primitiv: Jeder Mensch empfindet Lust, wenn er etwas in seiner Bedeutung erkennt. Zu sehen, daß er fähig ist, etwas zu erkennen, bereitet ihm Freude. Menschen von primitiver Art lassen sich von diesem Lustgefühl ganz beherrschen,

während jenes, das die Schönheit der Form erregt, bei ihnen weniger stark ist. Und je schwächer ihre Erkenntnisfähigkeit, die Fähigkeit, etwas Charakteristisches sofort zu ergreifen, je stärker das Verlangen nach Deutlichkeit, je größer die Lobpreisung einer möglichst photographisch getreuen Wiedergabe einer bereits erkannten Wirklichkeit. Die höhere Lust, die das geistige Element erzeugt, entsteht, wenn wir dem, was der Inhalt meint, zustimmen, wenn Grundanschauungen, die das Werk vertritt, die unseren sind. Ist das nicht der Fall, so tritt das Gefühl der Abweisung auf, das sich gegen den Schöpfer wendet und das jede Brücke zwischen hüben und drüben abbricht. Voll Unlust kehren wir uns von dem anders Meinenden ab und auch die Lust der Schönheit kann hier nur wenig mildern. Wir müssen vielmehr unseren Geist in seinem wiederfinden, das Kunstwerk muß ihn allgemeingültig darstellen.

Alle drei Elemente — Gefühl, Geist, Form — müssen im richtigen Mischungsverhältnis zueinander stehen, damit das Kunstwerk sich zur Vollkommenheit erhebt. Ist das geistige Element zu stark betont gegenüber dem emotionalen, so wird die Seele zu wenig bewegt, der Betrachter bleibt kalt. Tritt der emotionale Gehalt über alle Schranken der Form, so entsteht jenes Unlustgefühl, das der Mensch bei der Unordnung und Unübersichtlichkeit empfindet, die ihm das Erkennen erschwert; das Lustgefühl wird vermindert, das rhythmische Ordnung zum Ganzen und Abgeschlossenen, die klare Einheit des Mannigfaltigen erzeugt. Ist dagegen die äußere Formung zu stark hervorspringend, d. h. der Stoff zu bewußt gebildet, indem die formalen Grenzen zu eng und scharf gezogen sind, sodaß der Rhythmus sich nicht frei genug ausschwingen kann, kann das Gefühl seinerseits sich nicht frei genug entfalten, und wieder entsteht im Beschauer das Gefühl der Kälte. Die genau berechnete Form wendet sich, indem sie die Freiheit des Rhythmus aufgibt und dem engen Takt sich nähert, an den Verstand, der der Berechnung folgt, wobei aber die Seele unberührt bleibt. Freilich: Schöne Formung, auch strenge, erzeugt stets ein Lustgefühl, aber es bleibt, wenn die Form auf Kosten des tieferen Empfindens geht, nur Rahmengefühl, das der Füllung mit stärkerem seelischen Erleben entbehrt. Es ist jene kühle Freude, die wir an Erzeugnissen des Kunstgewerbes empfinden, die uns im Augenblick Lust an der Schönheit erregen, ohne die Seele in ihren Tiefen aufzuwühlen, wie es nur die Gefühle können, die ein starkes Leben in uns erzeugt.

Zur Erkennung der schönen Form genügt es für den, dem es nur auf den unbefangenen Genuß der Kunst ankommt, sie einfach in ihrer Harmonie auf sich wirken zu lassen. Will man dagegen vom wissenschaftlichen Standpunkt aus in sie dringen und ihr Wesen mit dem Geiste aufnehmen und begreifen, so muß man sorgfältig die Anordnung der Einzelabschnitte und den Verlauf der Einzellinien, aus denen sie sich als Gesamtheit strukturiert, erforschen. Nur die Erkenntnis der inneren Struktur ermöglicht es, geistig das zu begründen, was die Form als Ganzes die Seele fühlen macht.

Das Drama als Kunstwerk.

Das Drama ist ein Literaturkunstwerk, also ein Kunstwerk, dessen äußeres Material die Sprache ist. Sprache als Material aber unter-

scheidet sich von den Materialen der anderen Künste, die zunächst nur Stoff sind. So ist das Material der Skulptur der bloße, noch nichts meinende Stein, der Malerei das Farbmittel, der Musik der Ton. Sprache als Material ist aber gleichzeitig zweierlei: bloßer Klang am Wort und dabei Sinn. Beides ist untrennbar. Versuche des Dadaismus, in sogen. Lautgedichten die Sprache nur als Klang zu verwerten, mußten scheitern an der gewaltsamen Entfernung des Sinnes. Ein Sprachkunstwerk, dessen Charakteristikum die Sinnlosigkeit ist, ist ein Widerspruch, der im Material, eben der Sprache, begründet liegt. Andrerseits aber darf die Sprache als Klang nicht vernachlässigt werden und als solcher, nicht als Sinnträgerin oder Stilmittel, als welch letzteres sie schon wieder der Ausdruck für eine bestimmte innere Haltung wird, für eine geistige Einstellung und der bloßen Form den Charakter verleiht, rollt sie in einem bestimmten Rhythmus, klingt in gewisser Melodik und vereinigt ihre Einzelteile zur Harmonie eines Ganzen. D. h. also, das Sprachkunstwerk bekommt dadurch eine rein musikalische Form, die ihre Außenform ist. (Man kann bei der Rezitation eines Gedichtes in einer unverständlichen Sprache höchsten Kunstgenuß empfinden, der ganz auf dem Gebiete des Musikalischen liegt.) Das Drama als Literaturkunstwerk hat aber — und das ist das wichtige Resultat der Sprache als Sinnträgerin — auch eine innere Form (zum Unterschied z. B. von der Malerei, die nur eine Außenform besitzt, die mit dem körperlichen Auge wahrnehmbar ist); ich möchte sie die geistige Architektur nennen; es ist ein Bau, der nur mit dem inneren Auge erfaßt werden kann, die Formgestaltung des Inhaltes selbst oder besser: die Gestaltung der durch die Vermittlung der Sprache in der Vorstellung erzeugten Welt. Die äußere sprachmusikalische Form ist nur wie die Farbe, die eine Plastik empfängt: Sie muß, aufgetragen, eine Einheit mit ihr bilden, ist aber doch nur Oberfläche und das Bestimmende bleibt die Plastik. Auf die innere Form komt es im Literaturkunstwerk, vor allem aber im Drama an (am wenigsten in der Lyrik, wo die Sprachmusik besonders wichtig ist); der Rhythmus der inneren Linien ist das Wesentliche, die Anordnung der Einzelteile, ihre Zusammenfügung zum Ganzen, die Wirkung des Gesamtbaus, zu dem der Stoff geformt ist.

Vielleicht ist die Bezeichnung „innere Architektur" schlecht, sie gibt nur den Eindruck von etwas Starrem. In der inneren Form eines Literaturkunstwerkes aber vollzieht sich zugleich eine Bewegung, ein zeitliches Sich-Vorwärtsentwickeln in rhythmischen Schwüngen wie in der Musik; und wie diese hat es auch eine Art Melodik und wahrt einen Grundstimmungston. Vielleicht ist es daher besser, im Gegensatz zur äußeren (Sprach-) Musik auch von der inneren Musik zu sprechen. Otto Ludwig (Shakespeare-Studien) macht den Versuch und faßt die Komposition eines Dramas ganz analog dem Bau eines Musikstückes. Freilich, auch hier wird die Unzulänglichkeit des Vergleiches nicht behoben, denn irgendwie erscheint das Drama vor unserem geistigen Auge doch zugleich wieder als Bauwerk; es ist beides eben nur der Versuch, die vage Bezeichnung „innere Form" zu verdeutlichen. Klar soll nur eins werden: Hier im Drama ist die innere Form das Wichtige, sie ist d i e Form, um die es sich handelt, die rein akustisch-musikalische nur ein untergeordnetes Moment.

Lösen wir ein Drama in sein Scenarium auf, so ist dies letztere Formelement verschwunden, die innere Form aber geblieben, so wie ein Bauwerk ohne Verputz, wie eine Plastik ohne Farbe.

Das oberste Ziel einer jeden Formgebung war: Ein Ganzes herzustellen, eine Einheit zu gestalten; und das Mittel dazu: Die Inbeziehungsetzung und Verbindung des Einzelnen, die Zusammenfassung aller Teile zur großen Harmonie. Die Hauptmomente, die der Dramatiker in einer Form darzustellen hat, waren: Gegensätzlichkeit, Konflikt, Kampf, Verwirrung; also die Einzelteile, die diese enthalten und aus denen er das Ganze bilden soll, widerstreben sich und wollen sich nicht vereinigen. Damit ist ihm die schwierige Aufgabe gestellt, das Disharmonische zur Harmonie zu zwingen, die Disharmonie harmonisch darzustellen. Gelingt es, so wird das Drama zu dem Kunstwerk, das das Sein am reinsten spiegelt, das das wahrste Abbild der Welt gibt, deren Grundgeheimnis es ja ist, daß alle Gegensätze, die tiefsten und unversöhnlichsten, in einer letzten Allharmonie sich vereinigen. Die Vorbedingung zum Gelingen ist, daß die auseinanderstrebenden Einzelmomente einem gemeinsamen Urgrund entstammen, und dieser ist zu finden in der Seele des Dichters, die alle seine Geschöpfe, auch die sich feind auf Tod und Leben sind, umschließt. In ihr keimt das Werk als Weltidee und erst die Gestaltung zur sichtbaren Kunst-Welt entwickelt das im Widerspruch auseinander, was in der noch ungestalteten Idee identisch ist. —

Jede Weltidee und das aus ihr entwickelte Kunstwerk wird geschaffen aus einer bestimmten seelischen Grundhaltung, einer Grundstimmung heraus. Diese Grundstimmung oder der G r u n d t o n ist das erste Prinzip, das die Einzelmomente zur Einheit bindet. Er muß das Stück hindurch sich stets gleich bleiben, und alles muß auf ihn abgestimmt sein. Freilich braucht oder darf sogar der Grundton nicht der einzige Ton sein, der im Werke klingt; das würde Monotonie erzeugen; aber er muß der Hauptton sein und alle anderen nur Nebentöne. Sie müssen von ihm ihre Färbung empfangen, sie dürfen keinen selbständigen Daseinszweck haben, sondern nur den, dem Grundton besondere Reflexe zu geben, um seinen Eigenklang um so charakteristischer tönen zu lassen.

Das zweite das Widerstrebende zur Einheit ballende Prinzip entspringt dem Bereich des Geistes. Es ist dies eben die Idee und zwar in ihrer vollen Klarheit, die zu seinem Thema wird; nur dieses darf es spielen, die einzelnen Hauptteile dürfen davon nicht abweichen. Ein Gebäude, um ein banales, aber sinnfälliges Beispiel zu wählen, dessen Aeußeres angibt, daß es zugleich ‚Garage' und ‚Kirche' zum Thema hat, ist ein greller Mißton. Genau so darf auch das dramatische Bauwerk nur ein Thema spielen. Freilich, wie beim Grundton dürfen und sollen hier Variationen auftreten; es dürfen Nebenthemen anklingen, um die monotone Starrheit zu lockern, aber eben nur anklingen. Und sie dürfen nicht willkürlich sein, sondern müssen sich aus dem Hauptthema ergeben.

Das Kunstwerk soll ein Ganzes sein, ein Abgerundetes, In-Sich-Geschlossenes. Das heißt, es soll eine Welt im Kleinen darstellen, die selbständig existieren kann, es soll in sich vollkommen sein,

nichts Halbes, nichts willkürlich Herausgerissenes. Der Mensch ist nur dann völlig befriedigt, wenn er etwas in seiner Totalität ergriffen und erkannt hat. Heinrich Wölfflin spricht zwar von einer „offenen Form" (Kunstgeschichtl. Grundbegriffe), aber diese Offenheit ist nur relativ zu verstehen: Das Thema stellt auch jeder Barockmaler in seiner Ganzheit dar; die Gruppe, die es ausdrückt, wird nie zerfetzt und willkürlich abgerissen; nur das Rankenwerk, das die thematische Gruppe umgibt, wuchert über den Rahmen hinaus und wird von diesem zertrennt. Der Schnitt darf gemacht werden, eben weil es nur Ranken-, Beiwerk ist. Für das Drama bedeutet diese Ganzheitsforderung, daß der Stoff, an dem Konflikt und Kampf sich ausdrücken, die F a b e l, ein selbständiges Abgeschlossenes sein muß; sie muß, wie Aristoteles es ausdrückt (Poetik, VII, 3), Anfang, Mitte und Ende haben, wobei er Anfang als das definiert, was selbst nicht die notwendige Folge von etwas anderem ist, während nach ihm etwas kommen muß; die Mitte aber ist, was nach etwas anderem kommt und selbst etwas anderes nach sich hat, während das Ende nach etwas anderem sein muß und nichts anderes nach sich hat. Das bedeutet zunächst, daß der Konflikt dem Zuschauer von seinem Anfang bis zur Beilegung klar werden muß, daß er sein Entstehen und sein Enden erfährt, daß er die Kampfhandlung als Ganzes sieht, daß das dramatische Geschehen eine unabhängige Totalität bildet.

Die Fabel muß, um als Ganzes besser übersehen und gefaßt werden zu können, rhythmisch gegliedert werden, sie muß in einzelne Abteilungen zerlegt werden, die in einem bestimmten rhythmischen Verhältnis zueinander stehen. Damit aber der Eindruck des z u s a m m e n h ä n g e n d e n Ganzen durch die rhythmische T e i l u n g nicht geschwächt wird, müssen die Einzelabteilungen aufs engste miteinander verbunden bleiben, sie müssen sich auseinander ergeben, die eine mit der anderen organisch zusammenhängen. Die Gliederung wird natürlicherweise vorgenommen nach den einzelnen Kampfphasen oder Kampfhandlungen; die Einzelglieder empfangen dann ihre engste Bindung, wenn die Kampfhandlungen, die sie umschließen, auseinander hervorwachsen, sich einander bedingen, kurz, eine einzige unabgebrochene Kette innerer Logik und Notwendigkeit bilden, deren erstes und letztes Glied besonders deutlich als Anfang und Ende markiert sind. Wir wollen dieses Anfangsglied die Vorbedingung des Konfliktes nennen, die vom Konfliktstoff unterschieden werden muß, das Endglied ist dann die Konfliktbeseitigung, die wiederhergestellte Ruhe. — Die Fabel soll aber nicht nur in ihrer Vorwärtsentwicklung gegliedert werden, sondern auch das Nebeneinander der sich nach vorn bewegenden Bestandteile muß seine durchdachte Anordnung erhalten. Das heißt, die Figuren, die das Geschehen tragen, müssen nach ihrem Verhältnis ihre Absetzung gegeneinander, ihre Zusammenballung zueinander, ihre übersichtliche Ordnung und Gruppierung erfahren.

Mehr Formprinzipien, die der Künstler bei der Gestaltung des dramatischen Kunstwerkes wirksam werden lassen muß, lassen sich in einem theoretischen A priori nicht herleiten. Die hier festgestellten seien noch einmal als Schlagwörter wiederholt:

E i n h e i t d e s G r u n d t o n s, E i n h e i t d e s T h e m a s, G a n z h e i t u n d A b g e s c h l o s s e n h e i t d e r F a b e l, i h r e r h y t h -

mische Gliederung (in der Vorwärtsentwicklung und im Nebeneinander) und schließlich der organische Zusammenhang der einzelnen Glieder.

Die Komödie als Kunstwerk.

Auch für die Dramenart Komödie läßt sich ein weiteres Prinzip auf theoretischem Wege nicht finden. Nur eins der obengenannten wird durch die Art in seinem Charakter näher bestimmt.
Wir hatten gesehen, daß die Komödie in harmonischer Vereinigung der Gegensätze, in völliger Versöhnung alles Widerstrebenden endet, daß dadurch bedingt die Gegensätzlichkeit einen leichteren Charakter haben muß und der Kampf nur ein heiteres Ringen und kein erbarmungsloses Vernichten sein darf, daß die Verwicklung den Zuschauer zum Lachen und nicht zum Fürchten reizen muß. Durch diese Inhaltsmerkmale wird nun der Charakter des Grundtones bestimmt: Die seelische Grundstimmung, aus der die Komödie geboren wird, ist die der Heiterkeit, der lachenden Freude auf das zu erwartende Fest der Versöhnung.

Die Lösung der Formaufgabe.

Wie stark der Grad dieser Heiterkeit ist, hängt vom Temperament des Künstlers ab. Von seiner Veranlagung hängt es auch ab, wie weit er Nebentöne anklingen läßt, wie weit er sie gebraucht, um den Grundton durch sie besonders zu charakterisieren. Desgleichen bestimmt die Art seines Talentes, wie starr oder wie locker er den Grundsatz von der Einheit des Themas faßt und den von der Geschlossenheit der Fabel, in welcher Weise er gliedert und wie stark oder wie schwach der organische Zusammenhang ist, den er den Einzelteilen gibt. Die obengenannten Prinzipien bieten für die praktische Lösung der Formaufgabe nur Rahmenvorschriften, innerhalb derer sich jeder Künstler seinem Genius gemäß frei bewegt, ja, die er vielleicht im Eigenwillen oder in der Ermangelung eines besonderen Formwillens oder einer besonderen Formkraft nicht beachtet und durchstößt.
Doch nicht die Individualveranlagung des Künstlers allein bestimmt die Gestalt seines Werkes. Jeder Künstler, auch der größte und eigenwilligste, ist mehr oder minder stark an seine künstlerische Umgebung gebunden, vor allem aber an den Boden, dem er entwächst. Kein Künstler fällt vom Himmel und ist völlig frei und losgelöst von dem, was vor ihm war. Wollen wir ihn daher richtig verstehen und in seiner Bedeutung erfassen, so dürfen wir nicht nur seine Eigenart kennen, sondern müssen wissen, woher er kommt und was er mit sich bringt. Stellen wir unsere Aufgabe auf den Komödiendichter Shakespeare, so müssen wir wissen, wie weit die Komödie bis zu seinem Auftreten entwickelt war, müssen die Formelemente und Formgebräuche kennen, um erkennen zu können, was bei Shakespeare Tradition ist und was er Neues bringt, wie weit er gebunden und wie weit er frei ist. Selbstverständlich kann hier keine vollständige Formgeschichte der englischen Komödie gegeben werden. Es sollen nur die bedeutendsten Formerscheinungen berücksichtigt und nur die Dramen erwähnt werden, die wesentlich Neues und Wichtiges bringen.

ZWEITER HAUPTTEIL:

DIE KOMÖDIENFORM BIS SHAKESPEARE.

A: Geistliche Spiele.

Mysterien.

Die Bibelspiele des Mittelalters sind nicht das Ergebnis eines Willens zum dramatischen Kunstwerk, sondern entstanden in der Stube des geistlichen Schulmeisters. Das Volk mußte unterrichtet werden über das in der Bibel aufgezeichnete Heilige Geschehen, aber das Volk war primitiv oder vielleicht richtiger, das Volk lebte unbekümmert um seine geistige Erziehung ein einfaches Leben der Sinne und war für jeden abstrakten Unterricht ungeeignet. Was war daher anderes zu tun, als das, was es sich einprägen sollte, lebendig den Sinnen vorzuführen! Trotzdem sollte aber der Unterricht möglichst exakt sein, das, was geschehen war, durfte in der überlieferten Folge und Art des Ablaufes nicht verändert werden. Und so wurde die epische Ueberlieferung nicht auf einen dramatischen Kern untersucht und dieser zum Werk entwickelt, sondern sich starr und unselbständig an sie haltend goß man den fortlaufenden Prosatext einfach zum Theater-Sprechtext um. Erweiterungen, die diese Sprechtexte gegenüber dem Bibeltext erhielten, wurden nicht aus dramatischen und formkünstlerischen Prinzipien heraus gemacht, sondern lediglich, um die Schau- und Hörlust der Menge zu befriedigen.

Von einer dramatischen Formgebung ist also hier keine Rede. Und als die Einzelspiele, die eine bestimmte Geschlossenheit aufwiesen, zu Kollektiven zusammengestellt wurden, die als Ganzes gefaßt werden wollten, wurde jede dramatische Einheitlichkeit restlos zerstört. Trotzdem wurden die großen Kollektiv-Mysterien wichtig für die Gestaltung des späteren Dramas. Das Volk gab sich mit der theatralischen Vorführung des Heiligen Geschehens, so wie es war, schließlich nicht mehr zufrieden. Einige Tage lang sich ununterbrochen von vorbeirollenden Pageants ernste Heiligkeit predigen zu lassen hielt selbst der Frömmste nicht aus. Er verlangte nach Abwechslung, nach Variation des Tones, und so war man gezwungen, die Komik in den Ernst zu geben. Primitiv genug war die Art, in der man die ersten Versuche der Vereinigung zweier entgegengesetzt klingender Töne machte. Das Komische wurde entweder nur Begleiterscheinung der ernsten Handlung, indem man z. B. unsympathische Figuren wie Herodes Reden und Gesten übertreiben und verzerren ließ, oder man fügte es als Episode ein, die mit der Haupthandlung nichts zu tun hatte, sondern höchstens ihre Figuren benutzte (Noah und Frau). Damit war die Einheit des ernsten Grundtones durchbrochen, die Mühe der Vereinigung auf höherer Basis überließ man späteren Zeiten. Das Wichtige aber ist, daß fortan zwei Töne

klangen. Und wichtig ist auch, daß schon sehr früh zweimal der Versuch gemacht wurde, doch irgendwie eine Versöhnung zu schaffen, den komischen Ton gewissermaßen nur als Reflex des ernsten erklingen zu lassen. Die Hirtenscene der Chestergruppe (Chester VII) und das erste Hirtenspiel der Townley-Gruppe (Townley XII) parodieren den Engelgesang. Ein Motiv wird also hier in zwei Tonarten, und zwar entgegengesetzten, gespielt, wobei jedoch die heitere der ernsten nur als Licht aufgesetzt ist. Dieser Fortschritt ist in seiner Art bedeutend, wenn auch als Erscheinung noch eine Seltenheit.

Moralitäten.

Gleich den Mysterien sind auch die Moralitäten Kinder der Didaktik. Wollten jene dem Volke das Heilige Geschehen einprägen, so war es die Aufgabe der letzteren, dem Menschen die Gefahr klar zu machen, in der seine Seele während der irdischen Wanderung schwebt; sie wollten ihn vor der Macht des Bösen warnen und das Gute seiner dauernden Hut empfehlen. Der ewige Kampf von Sünde und Reinheit wurde das Thema eines jeden Moralspiels.

Die Mysterienverfasser fanden den Stoff, den sie darstellen sollten, bereits vor und mit ihm übernahmen sie seine Anordnung. Die Moralitätendichter hatten nur das Thema ihrer Spiele vorgeschrieben, den Stoff, an dem sie es ausdrücken sollten, mußten sie selber erfinden und damit zugleich den Plan, nach dem er zu ordnen war. Das bedeutete einen gewaltigen Fortschritt. Die Dichter waren jetzt gezwungen, selbständige Formversuche zu machen.

Der Kampf zwischen Gut und Böse, der darzustellen war, spielt sich in der Realität auf dem Grunde der menschlichen Seele ab. Man konnte jedoch vom Volke nicht erwarten, daß es Vergnügen — und das mußte dabei sein — an Monologen oder Dialogen fände, die die Seele analysierten. Und schließlich waren auch die Verfasser zu einer solchen Darstellung noch nicht fähig, der psychologische Impressionismus war noch nicht erfunden. Beim Suchen nach der geeigneten Darstellungsmethode kam den Autoren die epische Tradition zu Hilfe. Sie übernahmen aus ihr die allegorischen Figuren und drückten durch sie Gut und Böse, Tugenden und Laster aus. Der Kampf wurde also aus der menschlichen Seele nach außen verlegt, der Mensch selber stand als Mittelfigur zwischen den Widersachern. Damit war jene Gruppierungsart eingeführt, die für das spätere Drama so außerordentlich wichtig werden sollte: Die Anordnung der das Geschehen tragenden Figuren in drei Parteien. Die Konfliktvorbedingung lag in dem metaphysischen Gegensatz von Böse und Gut. Humanum Genus als umkämpftes Objekt, also als Konfliktstoff, war jedoch keine unlebendige Puppe; die Theologen, die sich in den Moralitäten aussprachen, gaben dem Menschen freien Willen (wozu sonst auch Moralspiele?) und von seiner Entscheidung hing es ab, ob er gen Himmel oder zur Hölle fuhr. Er mußte also für den Fortschritt des Geschehens praktisch tätig sein, wenn allerdings auch diese Tätigkeit meist nur in Anerkennung bzw. Ablehnung einer der Extremparteien lag. Es war selbstverständlich, daß Humanum Genus am Schluß gerettet wurde und mit der Partei des Guten sich vereinigte. Die dritte Partei wurde ausgeschaltet. Die Moralitäten

schlossen also nicht in völliger Harmonie, nur eine Teilversöhnung fand statt. Ein solcher Schluß war weit entfernt vom Tragischen, war aber auch kein reiner Komödienschluß, von dem ja die Versöhnung alles Feindlichen gefordert wird. —

Der Grundton der Moralspiele mußte ihrem Sujet gemäß ernst sein. Aber wie bei den Bibelspielen verlangte auch hier das Volk nach heiterer Abwechslung, und man war gezwungen, die Komik hineinzutun. Man tat es nach dem Vorbild der Mysterien, d. h. verband den komischen Ton mit Figuren der Handlung, natürlich mit denen, die unsympathisch erscheinen sollten, mit den Vertretern des Bösen, die man somit lächerlich machte. Die Figuren, in denen der komische Ton erklang, waren also aufs engste mit dem Ganzen verbunden, sodaß nach außen hin eine gewisse Einheit erschien, im tiefsten Innern aber waren sich beide Töne entgegengesetzt. Der komische Ton klang brutal in den ernsten hinein, ihn nicht hervorhebend oder charakterisierend, sondern verwischend, sodaß ein Stimmungsmischmasch entstand. —

The Pride of Life.

Als die älteste der überlieferten Moralitäten ist sicherlich „The Pride of Life" anzusehen, die aus der Zeit um 1400 stammt. Sie ist nur als Bruchstück auf uns gekommen, doch mit Hilfe des Prologs, der den Inhalt angibt, läßt sich die Gesamtanlage im großen und ganzen noch erkennen. Danach zeigt das Stück noch nicht den ausgesprochenen Typ wie alle späteren Moralitäten. Es handelt sich nicht um den Kampf von Gut und Böse, sondern um den von Leben und Tod, vom letzten Ringen (ein ähnliches Thema wie im „Everyman"). Das Leben ist der Mensch selbst, es braucht also nicht an einer besonderen Allegorie ausgedrückt zu werden, sein Antagonist Tod muß natürlich als solche erscheinen. Nur zwei Parteien stehen sich somit gegenüber. Das Kampfziel ist, das als König auftretende, stolze Leben zu demütigen, der Kampf spielt sich in drei Phasen ab. Zuerst versucht die Königin die Brechung des Stolzes, doch erfolglos, dann der Bischof mit dem gleichen Ergebnis und schließlich — dieser Teil ist nicht mehr überliefert — der Tod selbst, der Sieger wird. Die Menschenseele wird dann vom Teufel ergriffen, doch die Mutter Gottes errettet sie. Die drei Kampfphasen bilden keine ursächliche Kette, sondern sind durchaus selbständige Versuche, die nicht vom jeweils vorhergehenden bedingt werden. Sie sind parallel, doch bietet die folgende der vorhergehenden gegenüber stets eine Steigerung. Es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß die nicht mehr überlieferte dritte Phase unmittelbar zum Höhepunkt des Stückes führte, der dann zusammenfiel mit dem Triumph des Antagonisten und der Niederlage des Helden. Wenn für den folgenden Teil — Ergreifung der Seele durch den Teufel und Errettung durch Gottes Mutter — ungefähr die gleiche Länge angenommen wird wie für die ersten beiden Kampfphasen, so liegt die dritte, also die, die den Höhepunkt enthält, ungefähr in der Mitte des Stückes; auf diese Weise wäre der Grundriß mit einem Versuch zu einer gewissen Symmetrie entworfen. Da der Höhepunkt an der Stelle zu suchen ist, an der der Tod triumphiert (noch nicht in seinem Kampf selbst, der allerdings die höchstgesteigerte der Kampfphasen ist), so ist die vorausgehende

Hälfte in drei sich steigernde Parallelabschnitte gegliedert. — Der Versuch zu Symmetrie und Parallelität macht sich auch in der Figurenordnung bemerkbar. Auf der einen Seite steht der König des Lebens, ihm zur Rechten und Linken der erste und zweite Soldat als Parallelfiguren. Sein Antagonist ist der Tod, Königin und Bischof helfen diesem in der Demütigung des Lebens. Sie stehen ihm aber nicht — wie dem König die beiden Soldaten — nur als Unterstützer zur Seite, sondern beide führen genau wie der Tod einen selbständigen Kampf gegen das Leben; alle drei — Königin, Bischof und Tod — sind also Parallelfiguren, die sich in Größe und Kraft steigern. Partei und Gegenpartei sind daher nicht spiegelgleiche Hälften, die Symmetrie ist gelockert. Im zweiten Teil tritt die Seele zwischen Teufel und Gottes Mutter, also auch hier ein Symmetrieversuch. Die Lockerung der strengen Symmetrie wird noch erreicht durch die Einführung des Zeitvertreib, der eine Art Neutralfigur und Träger des komischen Tones ist. — Im großen und ganzen läßt sich sagen, daß dieser frühe Formversuch einen starken Formwillen offenbart. —

The Castle of Perseverance.

Das ungefähr gleichzeitig mit dem „Pride of Life" entstandene „Castle of Perseverance" zeigt den uns geläufigen Moralitätentyp in reinster Prägung. Die Tendenz zur Strenge im Bau, die wir im „Pride of Life" schon beobachteten, macht sich hier besonders auffällig bemerkbar. Da es sich bei diesem Spiel um den Kampf von Gut und Böse um Humanum Genus handelt, arbeitet der Autor mit dem Mittel der Dreiparteiigkeit. In der Mitte steht der Mensch, links von ihm der böse Engel, rechts der gute. Die Seite des bösen verstärken die sieben Laster, die des guten die sieben Tugenden. Die Parallelität der Tugenden untereinander und der Laster untereinander ist aufs stärkste betont. Demgegenüber äußerlich betont ist aber auch die Antithetik in der Bedeutung von Laster und Tugend, indem diese als weibliche Figuren erscheinen, jene als männliche. In den übrigen Gestalten der beiden Extremparteien ist die Symmetrie nicht ganz gewahrt.

Die gleiche strukturelle Strenge wie bei der Figurenordnung zeigt sich auch in der scenischen Anlage. Zur Verdeutlichung sei die VI. Scene analysiert, die in ihrem großen Rahmen einen Komplex von kleineren Scenen zusammenfaßt. Wir lösen für die Betrachtung den Kampf um das Schloß mit Vor- und Nachspiel heraus.

Nachdem Humanum Genus bekehrt und im Castle of Perseverance sicher untergebracht ist, huldigt Detractio dem Belial in vier kurzen Versen. Belial antwortet mit zwei Versen, in denen er nach Neuem fragt; Detractio berichtet in dreizehn Versen von dem Schritt des Humanum Genus, worauf die Sünden Superbia, Invidia und Ira auftreten, deren erstere den König mit zwei Versen begrüßt; dieser schilt sie in einer neunversigen Strophe, daß sie Humanum Genus habe fahren lassen, und jagt sie mit Schlägen über das Theater. — Diese Scene wiederholt sich fast genau an den Thronen von Caro und Mundus. Dieser fordert in zwei Strophen auf, das Schloß zu erstürmen. Seine Rede wird umrahmt von je einer Strophe, in der die Sünde Avaritia ihre Kampfeslust ausdrückt. Belial tut das gleiche

wie Mundus, Superbia umrahmt seine Rede. Caro folgt mit einer ebenfalls zweistrophigen Parallelrede zu Mundus und Belial; ihm antwortet kampfeslustig Gula. — Dieser Scene — oder besser: Gruppe von Miniaturscenen — ist gegenübergestellt die sich auf dem Schloß abspielende Vorbereitungsscene zur Verteidigung. Ihr Bau ist nicht gleich dem der Schwesterscene, ihrem Gehalt nach ist sie ihr genaues Seitenstück. — Belial feuert jetzt die ihm untergegebenen Sünden zum Kampf an (eine Strophe). Superbia fordert in einer Strophe Humilitas heraus, die ihm in zwei Strophen antwortet. Genau das gleiche spielt sich ab zwischen Ira — Patientia und Invidia — Caritas. Superbia kommt mit zerschlagenem Kopf aus dem Kampf und klagt eine Strophe lang. Das gleiche wiederholt sich bei Invidia und Ira. Diese in sich so streng parallel gegliederte Kampfscene wird einmal in derselben Gestalt wiederholt und ein zweites Mal, aber nicht in dreifacher Gliederung, sondern nur einfach, zwischen Avaritia und Largitas. —

Die strenge Personengruppierung wird also ergänzt durch die strenge scenische Struktur; die letztere hat die erstere zur Voraussetzung.

An dramatischer Intensität erreicht das Stück nicht „The Pride of Life", der mittelalterliche Zug zum Summarischen zerrt es auseinander. Der Kampf zwischen Gut und Böse zeigt eine, wenn auch wenig ausgeprägte, Steigerung: Zuerst Kampf guter und böser Engel allein um Humanum Genus. Er folgt dem bösen. Darauf erscheint der gute zum Gegenschlag, aber unterstützt von Confessio und Poenitentia; nachdem Humanum Genus ihnen gefolgt ist, holt der böse seinerseits zum Gegenschlag aus, seine Partei ist gleich durch das gesamte Heer der Sünden und ihrer Führer unterstützt. Der sich entzündende Kampf um das Schloß bildet den Höhepunkt des Stückes, der ungefähr in der Mitte liegt. Der Gesamtplan ist also nahezu symmetrisch. Bis gegen die Mitte steigt, danach fällt die dramatische Kurve. Diese Anlage fanden wir schon im „Pride of Life", ist also nichts Neues. Auch die Parallelität in Scenen- und Figurengruppierung wies es schon auf. „The Castle of Perseverance" wendet jedoch dieses Kunstmittel fast bis zum Mißbrauch an, die Konstruktion wird ausgeklügelt und erscheint geradezu als mathematische Spielerei. Neu ist am „Castle of Perseverance" die Dreigruppierung der Figuren. Dabei ist besonders zu beachten, daß, nachdem alle drei Parteien zu Beginn des Stückes scharf voneinander getrennt waren, im Laufe der Handlung die Mittelpartei sich stets mit einer der Extremparteien vereinigt. Die von ihm verlassene und allein stehende Partei versucht dann, sich als K e i l in diese Vereinigung zu schieben und zwischen Humanum Genus und der von ihm gefolgten Partei einen Konflikt heraufzubeschwören.

Als Ganzes wirkt „The Castle of Perseverance" starr und künstlich. Der Formwille hat sich gegenüber „The Pride of Life" bedeutend verstärkt, jedoch zum Nachteil der dramatischen Kraft.

W i s d o m.

Das gut ein halbes Jahrhundert jüngere Spiel „Mind, Will and Understanding" oder „Wisdom" (um 1460) zeigt in der Dreigruppierung eine Neuerung, indem die Mittelpartei nicht mehr nur aus einer Figur besteht, sondern Humanum Genus in vier Teile zerlegt ist: Voran

steht Anima, hinter ihr die drei Parallelfiguren Mind, Will und Understanding. Zur Linken dieser Gruppe steht Lucifer, zur Rechten Wisdom (Christ). Die Partei Lucifers ist verstärkt durch achtzehn böse Untermächte, doch praktisch wird die strenge Symmetrie dadurch nicht zerstört, denn die achtzehn Bösen erscheinen auf der Scene als Gefolge von Mind, Will und Understanding; hinter jedem stehen sechs. Die Figurenordnung zeigt also praktisch folgendes Bild: Links: Lucifer; Mitte: Anima gefolgt von den drei Parallelgestalten Mind, Will, Understanding, hinter denen je sechs parallele böse Figuren stehen; rechts: Wisdom. Also eine Formspielerei!

Eine wichtige Weiterentwicklung zeigt die Gesamtanlage. Der Höhepunkt ist stark gegen das Ende verrückt (4. Scene) und ausgesprochen theatralischer Art: Ein Freudenballett der achtzehn bösen Mächte.

Der Autor zeigt das Bestreben, die Form möglichst zu runden. Am Anfang sind Wisdom, Anima, Mind, Will und Understanding vereint. Der Schluß zeigt dieselbe Situation, das Geschehen ist am Ende dorthin zurückgekehrt, wo es zu Beginn stand. Inzwischen ist aber doch eine Entwicklung vor sich gegangen, die am Anfang Vereinten stehen in ihrer Schlußvereinigung auf einer höheren Basis. Der Verlauf ist also weniger kreisförmig als spiralig; das Stück endet auf derselben Seite, auf der es begann, die erste und letzte Scene empfangen das gleiche Licht, aber die letzte Scene liegt auf einer höheren Ebene als die erste. — Aehnlich wie „The Castle of Perseverance" zeigt auch „Wisdom" ein bedeutendes Stück von dem Sein und Geschehen, das vor dem eigentlichen dramatischen Kampf liegt. (Die Bildung der dramatischen Anfangssituation.)

Im ganzen ist eine Lockerung der Form festzustellen. Die Figurenordnung ist zwar noch streng, die Scenen sind aber nicht mehr parallel, nur noch einzelne Dialogteile wiederholen sich, wozu die Prallelfiguren Mind, Will und Understanding Anlaß geben.

Mankind.

Die ungefähr ein halbes Menschenalter später (um 1475) entstandene Moralität „Mankind" hat auch die starre Figurengruppierung aufgegeben. Der in der Mitte stehende Mankind hat zu seiner Rechten nur die eine gute Gestalt Mercy, zur Linken jedoch fünf böse, von denen drei (New-Guise, Nought und Now-a-days) parallel sind.

Das vornehmste Formmerkmal auch dieses Stückes ist der spiralige Bau. Der Verfasser sucht ihn besonders zu betonen, indem er Anfangs- und Endvorgang auch äußerlich ungefähr parallel laufen läßt, doch nur in großen Zügen, jede Starrheit ist vermieden. Auch die strenge Gleichheit einzelner Dialogteile, die Wisdom recht stark aufwies, ist hier kaum noch anzutreffen.

Das Stück trägt zwei Höhepunkte: Der erste liegt am Ende der ersten Scene: New-Guise, Nought und Now-a-days versuchen Mankind, der wehrt sich, der Kampf steigert sich, bis Mankind die drei Bösen mit Schlägen forttreibt. Dieser Höhepunkt fällt demnach zusammen mit einem Triumphpunkt der Mittelfigur, wogegen der zweite Höhepunkt zusammenfällt mit dem tiefsten Punkt des Helden: Mankind ist so verzweifelt, daß er schon den Kopf in der Schlinge hat, um sich zu erhängen (3. Scene).

In der Kampfart zeigt dies Moralspiel einen wesentlichen Fortschritt. Die Parteien stehen sich nicht mehr in einem einfachen, offenen Ringen gegenüber, sondern Titivillus nimmt seine Zuflucht zur Intrige. Sie zerfällt in drei selbständige Abschnitte (Brettlegen, Ablenkung vom Gebet, Verleumdung Mercys), deren letzter Mankind zum völligen Abfall bringt, woraus sich eine Verwicklung ergibt, denn Mankind handelt in Verkennung der Realität. Er verbindet sich mit der bösen Partei, aber die gute existiert noch, sodaß er seiner Verpflichtung ihr gegenüber tatsächlich nicht ledig ist. Die Erkennung bedingt dann den zweiten Höhepunkt.

Die sich folgenden Kampfschläge sind in diesem Stück ebensowenig wie in den vorhergehenden eine organisch gebundene Folge. Brettunterlegen, Spatenstehlen, Ablenkung vom Gebet und Verleumdung Mercys durch Titivillus stehen als selbständige Glieder nebeneinander. Der Autor arbeitet also — um einen Ausdruck Zühlsdorffs zu gebrauchen — mit dem Prinzip der „Reihe", das sich am starrsten in den einzelnen Kampfhandlungen der Tugenden und Laster bei der Erstürmung des Schlosses der Beharrlichkeit zeigte. Jedoch wird in all diesen Stücken eine gewisse Bindung und ein In-Sich-Zusammenhängen des Gesamtgeschehens dadurch erreicht, daß ein Gegenkampf stets hervorgerufen wird durch einen gelungenen Kampf. Er ist gewissermaßen die Antwort auf den Kampf, die in ihm selbst ihre Bedingung findet. Freilich wird die Art des Gegenkampfes, der erste Schlag in ihm, noch nicht durch die Art des Kampfes bestimmt. Die Autoren bleiben hier auf der ersten Stufe einer Zusammenfassung zum einheitlichen Ganzen stehen. —

Nature.

Nur ein Moralspiel sei noch erwähnt: Henry Medwalls „Nature". (Um 1486). Das Stück ist dramatisch ein Rückschritt, zeigt aber eine Anlage, die, wenn sie schon nicht als Höherentwicklung bezeichnet werden kann, doch immerhin bemerkenswert ist. Die Handlung wird nämlich zweimal gespielt, in einem ersten und einem zweiten Teil. Beide Teile beginnen mit Mans Einssein mit der guten Macht, es folgt eine Verführung und dann wieder die Bekehrung. Wir haben also auch diesmal eine Spirale, aber mit zwei Windungen. — —

Die später entstandenen Moralitäten brauchen uns nicht weiter zu kümmern. Sie benutzen die ihnen von ihren Vorgängern überlieferten Formelemente und zersetzen sie meist. Wenn die im 16. Jahrhundert entstandenen Moralspiele wesentliche Fortschritte zeigen, so unter dem Einfluß der weltlichen Spiele. Diese beginnen seit der Zeit um 1500 emporzustreben und sich zu Führern der Entwicklung zu machen.

B: Weltliche Spiele.

Fulgens and Lucres.

Schon das erste Stück, das uns überliefert ist, das um 1495 entstandene „Fulgens and Lucres", zeigt eine bedeutende Aufwärtsentwicklung. Sein Verfasser ist Henry Medwall, also derselbe, von dem die vielleicht zehn Jahre ältere Moralität „Nature" stammt.

Medwalls charakteristisches formkünstlerisches Prinzip besteht darin, ein Thema innerhalb eines Werkes zweimal herunterzuspielen. In „Nature" spielt er es doppelt mit denselben Figuren, in derselben Tonart, nur in der Haltung ein wenig variiert. Hier in „Fulgens and Lucres" verwendet er für beide Spielarten verschiedene Gestalten und verändert den Stimmungston: Einmal drückt er das Thema komisch, das andere Mal ernst aus. Wir begegnen hier somit zum ersten Mal einem Stück, das eine ausgesprochene Doppelhandlung hat, wobei die eine die Karikatur der anderen ist, die eine die andere in veränderter Tonart wiederholt. Einen sehr frühen Versuch dieser Art stellten wir schon in den Hirtenscenen der Chester- und Townley-Mysterien fest. Dort aber handelte es sich nicht um die Karikierung einer ganzen Handlung sondern nur eines Einzelmotivs.

Das Thema, das Medwall zu gestalten versucht, der Kampf zweier Freier um eine Frau, wird von der Haupthandlung ernst gespielt. Sie ist in ihrer Anlage von Moralitätenhandlungen kaum unterschieden und zeigt deutlich, wie sehr der Bau der Moralspiele den der ersten weltlichen Spiele bestimmte. Bei jenen handelte es sich um einen Konflikt, dessen Vorbedingung metaphysisch war, hier um einen, dessen Vorbedingung in der Naturanlage der beiden kämpfenden Menschen liegt, also genau so unversöhnlich ist. Hier wie dort ringen beide um eine Mittelfigur, die aber nicht nur Konfliktstoff ist, sondern durch freie Willensbestimmung das Geschehen entscheidet. Und schließlich endet die Handlung wie die der Moralitäten: Die Mittelpartei vereinigt sich mit der sittlich wertvollen Extrempartei. Auch die Struktur zeigt die Starrheit der Moralspiele. Die Figurenordnung ist streng symmetrisch, die Scenen laufen parallel, wobei der Versuch, den Medwall macht, die Starrheit zu lockern, interessant ist: Er stellt häufig nur die eine Situation auf die Bühne, während er über die ihr parallele einen Bericht bringt. So zeigt er Gaius bei Lucres weilend; daß Cornelius bei ihr ist, wird nur berichtet; A bietet sich Gaius als Diener an; B erzählt, daß er ein gleiches bei Cornelius tun werde usw. Der eigentliche Kampf besteht nur im Argumentieren, bleibt also auf der niedrigen Stufe jener Moralitäten stehen, die sich die mittelalterlichen Streitgedichte zum Vorbild nehmen.

Die karikierende Nebenhandlung zeigt dagegen in ihrer Anlage einen bedeutenden Fortschritt. Auch hier kämpfen zwei Seitenparteien um die Gewinnung einer mittleren, die Konfliktstoff und Geschehensbeweger zugleich ist. Aber die Konfliktvorbedingung reicht nicht mehr bis auf die Wurzeln des Seins, sodaß jede Versöhnung ausgeschlossen ist, sondern ergibt sich aus einem Vorgang des Lebens und liegt an der Oberfläche. Es ist also ein ausgesprochener Komödienkonflikt, und die Kampfmittel, die zu seiner Austragung verwandt werden, sind lächerlicher Art. Wichtig ist, daß die beiden Extremparteien vor ihrer Begegnung mit der mittleren in Freundschaft vereint sind, und noch wichtiger, daß sie am Schluß versöhnt werden und die Mittelpartei in das Dunkel verschwindet, aus dem sie gekommen. Das ist ein ganz großer Schritt zum reinen Komödienschluß. Er ist noch nicht völlig erreicht, denn die Mittelpartei wird noch nicht in den Verein aufgenommen, sondern zieht sich zurück;

jedoch nicht im bösen, sodaß ein Mißklang vermieden wird. Ziehen wir dabei die leichtere Art des Konfliktes und den lächerlichen Kampf in Betracht und dazu den alles durchklingenden heiteren Ton, so erkennen wir, daß hier ein einheitliches L u s t spiel vorliegt, allerdings en miniature. Zur Vollendung fehlt vor allem die organische Bindung der Kampfschläge zu einem planvollen Ganzen.

Der Bau des Gesamtstückes ist noch nicht besonders geschickt. Die komische Handlung ist der ernsten vorgelagert, statt neben ihr zu laufen; sie ist am Ende des ersten Teiles vollständig abgeschlossen, während die ernste zu Beginn des zweiten erst eigentlich in Fluß kommt, wodurch die Trennung des ersten Teiles vom zweiten zu scharf wird. Auch die Tonarten stehen zu schroff nebeneinander und zerspalten das Stück. Freilich wird durch die Einheit des Themas eine gewisse Grundeinheit des Ganzen garantiert, doch wenn ein Stück zwei vollkommene Handlungen, deren Tonarten so verschieden klingen, enthält, kann auch die Gleichheit des Themas nicht mehr viel retten.

Trotz diesen Mängeln und der starken rückwärtigen Gebundenheit — besonders der Haupthandlungsanlage — zeigt das Stück doch eine bedeutende Vorwärtsentwicklung.

John Heywood.

Der bedeutendste Verfasser lustiger Spiele aus dem ersten Teil des 16. Jahrhunderts ist John Heywood. Von den sechs überlieferten interessieren uns sonderlich nur zwei: „The Play of the Weather" und vor allem „A merry Play between John John the Husband, Tyb his Wife, and Sir John the Priest".

W i t t y a n d W i t l e s s.

Sein frühest verfaßtes Spiel „A Dialogue concerning Witty and Witless" ist nichts als ein Streitgedicht, das für seine Anlage wie die Haupthandlung in „Fulgens and Lucres" die Moralitäten zum Vorbild nimmt. Ein leichter Fortschritt ist darin zu sehen, daß der Aufbau eine gewisse Logik und die einzelnen Streitmomente so etwas wie eine innere Verbindung zeigen. (Näheres darüber bei Zühlsdorff, S. 25—28.)

T h e P l a y o f L o v e.

Auch „The Play of Love" ist nur ein Streitgedicht. Eine Eigenart zeigt aber das Spiel, die, scheinbar unauffällig, doch von großer Wichtigkeit ist: Der Ton des Stückes ist im großen und ganzen auf eine leichte Komik abgestimmt. Dahinein bringt die Vice-Figur des Neither-Lover-nor-Loved eine ziemlich grobe Nuance. Wir haben also die Erscheinung, daß e i n e i n h e i t l i c h e r k o m i s c h e r G r u n d t o n z w e i K l a n g f a r b e n zeigt: Eine stillere, zurückhaltende, auf die grelle Reflexe fallen. Diese Methode, in einem Stück zwei Töne anzuschlagen, ist ein entscheidender Fortschritt gegenüber der in den Mysterien und Moralitäten angewandten, wo zwei grundverschiedene, ein ernster und ein komischer, zur Harmonie gebracht werden sollten, die hier von vornherein vorhanden ist, da

beide eben nur Variationen desselben Grundtones sind, des komischen.

The Pardoner and the Friar.

Auch das im allgemeinen schon zu den low-comedies gezählte Spiel „The Pardoner and the Friar" ist im Grunde nur ein Streitgedicht, doch der Schluß bringt eine überraschende Wendung: Der mit den Nachbarn auftretende Pfarrer will die Streitenden aus der Kirche drängen, infolgedessen vereinigen diese sich und gehen gemeinsam gegen den neuen Feind. Das bedeutet, daß, während der Konfliktstoff derselbe geblieben ist, der Platz in der Kirche, und desgleichen das Kampfziel, die unumstrittene Behauptung dieses Platzes, die kämpfenden Parteien sich umgeschichtet haben. Das ist nicht unwichtig.

The four P's.

Das wahrscheinlich am spätesten (in den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts) entstandene Stück „The four P's" ist das formloseste. Die völlige Endharmonie gibt dem Spiel einen reinen Komödienschluß.

The Play of the Weather.

Auch „The Play of the Weather" scheint auf den ersten Blick noch recht primitiv zu sein. Jupiter ist Wettermacher geworden, eine Reihe von Menschen erscheinen, ihm ihre Wünsche vorzutragen, er oder sein Stellvertreter Merrygreek versprechen, alles zu erfüllen, und zum Schluß läßt Jupiter alles beim alten, wodurch jeder einigermaßen befriedigt wird. Das scheint völlig undramatisch, entdeckt beim näheren Hinsehen aber doch einen kräftigen dramatischen Kern, der allerdings nicht zum Aufgehen kommt. Gerade dadurch, daß Jupiter bzw. Merrygreek jedem die Erfüllung seines Wunsches in Aussicht stellt, bekommen wir es mit einer Intrige zu tun. Sie ist gutmütig und heiter, aber sie ist eben eine Intrige, weil durch die Versprechung der Erfüllung aller Wünsche Jupiter an allen zum Verräter wird. Es entsteht eine Verwicklung, denn Jupiter verpflichtet sich einem jeden und geht somit Bindungen ein, die einander negieren. Der Konflikt muß offen werden, sobald von allen Beteiligten der Stand der Dinge erkannt wird. Leider kommt es nicht dahin, Jupiter erscheint mit seiner überraschenden Schlußwendung, die alles in schönste Eintracht bringt. Intrige und Verwicklung werden kaum deutlich gemacht, es kommt Heywood nur auf den Inhalt der Einzelscenen an.

John John.

Führte uns „The Play of the Weather" gewissermaßen nur in den Vorhof eines komischen Dramas, so sind wir mit „A merry Play between John John the Husband, Tyb his Wife, and Sir John the Priest" mitten im Heiligtum selbst. Wenn das Spiel anhebt, ist der Konflikt bereits vorhanden, desgl. Intrige und Verwicklung; denn Tyb und der würdige Pfarrer haben den Gatten schon lange gehörnt, sie betrügen ihn, um ihr Verhältnis geheimzuhalten, und der Zustand des dreieckigen Verhältnisses, der das Resultat ist, ist durchaus ein

verwickelter. Der Anfang des Stückes zeigt also eine stark geöffnete Form; von der Tendenz vieler Moralitäten, vor allem aus dem vorhergehenden Jahrhundert, ab ovo zu beginnen, ist nichts mehr zu spüren. Mit dem Stückbeginn setzt gerad eine neue Intrige ein, deren Ziel es ist, der Frau und ihrem Freund eine Liebesstunde in des Gatten eigenem Hause zu ermöglichen. Dies gelingt, doch während die Partei der Intrigierenden gerade ihren Höhepunkt erlebt — sie küssen sich in des Gatten Haus —, kommt dieser hinzu, sodaß die klare Erkennung mit dem Triumphpunkt der Gegenpartei zusammenfällt. Der Konflikt erfährt damit eine entscheidende Vertiefung, eine Krise tritt ein, doch bricht ein Gegenspiel noch nicht hervor, da der Gatte zu feige ist. Es folgt eine lange Stimmungsscene, die das Triumphieren der Intriganten und das Unterliegen des Helden ausmalt, bis den plötzlich doch die Wut erpackt und er mit einem scharfen Gegenkampf einsetzt. Dieser Gegenkampf bildet den Höhepunkt des Stückes, da aber in der Prügelei keiner siegt und unterliegt, so schließt das Spiel mit einem Fragezeichen, und die Form ist noch offener als am Anfang. Doch das ist nicht das Entscheidende. Für uns liegt die Bedeutung des Stückes darin, daß es eine planvoll durchgeführte Intrige zeigt, die ein einheitliches, zusammenhängendes Netz bildet, und daß die Kampfschläge organisch miteinander verbunden sind. Auch die Art des Gegenspiels ist innerlich durch den Triumph der Ehebrecher bedingt: Auf diese Beleidigung kann der Betrogene nur tätlich antworten. Der Schritt zum Zielpunkt des modernen Dramas ist also bedeutend. Freilich wird er noch nicht erreicht wegen des allzu starken Mangels an formaler Geschlossenheit und überhaupt formaler Durchbildung. —

Es scheint, daß die Engländer diesen Schritt nicht selbständig getan haben. Zühlsdorff (S. 47 f.) weist nach, daß die innere Bindung der Kampfabschnitte unter dem Einfluß der französischen Farce zustande gekommen ist. Auch der letzte und entscheidende Schritt, der noch zu tun übrig war, wurde nicht allein ausgeführt; noch einmal bedurfte es eines starken Anstoßes von außen, damit die englischen Spiele zu dem, was der moderne — und antike — Mensch unter dem Begriff ‚Komödie' versteht, sich entwickeln konnten.

Plautus (Intrigen- und Verwicklungskomödie).

Die antike Komödie war im Mittelalter für das lebendige Theater tot. Wohl wußte man von ihrer Existenz, aber dieses Wissen beschränkte sich auf die Klöster und auf Terenz. Von Plautus hörte man kaum. Man hatte auch keine Ahnung davon, daß die überlieferten Stücke zur Darstellung bestimmt waren, sondern hielt sie nur für Lesestoff. Da wurden im Jahre 1427 auf dem Kontinent zwölf der Plautinischen Stücke entdeckt — u. a. der „Miles gloriosus" und die „Menaechmi" — und das Interesse für den Altmeister der römischen Komödie flammte wieder auf. Plautus stand zeitlich bedeutend näher als Terenz an der Blüte der eigentlich klassischen Komödie, wie sie Griechenland hervorgebracht hatte, und seine Stücke zeigen ihren Einfluß weitaus stärker als die seines jüngeren Kollegen. Der Humanismus erfüllte die Beschäftigung mit dem erhaltenen antiken Kulturgut, das im Mittelalter in den Klöstern

nicht leben und nicht sterben konnte, wieder mit neuem Leben. Man beschränkte sich nicht mehr auf ein übendes Abschreiben der Texte, sondern suchte den Geist, der ihnen entströmt, zu erfassen. Beim Studium des Dramas erkannte man, daß die Stücke von den alten Autoren nicht als Exerzitien gemeint, sondern für die Darstellung durch lebendige Menschen bestimmt waren. Man suchte es der Antike gleichzutun und wagte sich selber an eine solche Darstellung. Es ist uns überliefert, daß 1520 eine Plautinische Komödie vor Heinrich VIII. und 1529 die „Menaechmi" in St. Paul's über die Bühne gingen. Die Freude an solchen Vorstellungen in den Universitäten wuchs und erreichte zur Zeit der Königin Elisabeth ihren Höhepunkt. Bald begnügte man sich für die Vorstellungen nicht mehr mit den Urtexten, sondern stellte Uebersetzungen her und schließlich wagte man es sogar, eigene Stücke nach antikem Muster zu verfassen. Sobald solche Nachahmungen in der Muttersprache entstanden, war es natürlich, daß die heimische Dramenproduktion von ihnen beeinflußt wurde, und dieser Einfluß mußte umso stärker sein, je größer der künstlerische Abstand war. Die heimische Komödie hatte sich bisher, wie wir gesehen haben, kräftig um eine Vorwärtsentwicklung bemüht, war aber trotzdem noch weit von der Vollendung entfernt geblieben. Die antike Komödie zeigte sie. Da war es natürlich, daß man sie als Idealbild nahm, das man zu erreichen sich bemühte. Wenn wir daher die Entwicklung des englischen komischen Dramas auf ihrem weiteren Wege richtig erfassen und vor allem ihre Triebfedern erkennen wollen, müssen wir uns vorerst eingehend mit der Plautinischen Kunst beschäftigen. —

Die Anzahl der von Plautus hinterlassenen Komödien ist beträchtlich. In der Konstruktion weichen sie stark voneinander ab, denn er errichtete seine dramatischen Gebäude nach keinem feststehenden Formschema, sondern behielt sich die Freiheit, aus dem jeweiligen Inhalt die entsprechende Form zu entwickeln. Aber dieser Freiheit sind Schranken gezogen, innerhalb derer sich das Formspiel vollzieht. Allen Stücken gemeinsam sind bestimmte wichtige Formelemente, die den einzelnen Werken gemeinsame Grundzüge geben.

Um das oberste Gestaltungsgesetz, die Wahrung der harmonischen Einheit des Kunstwerkes einzuhalten, hat Plautus vor allen Dingen jene beiden Prinzipien sich zu eigen gemacht, die wir schon in dem Abschnitt „Das Drama als Kunstwerk" als wesentlich für die Formgebung feststellten: Die Einheit des Grundtones und die Einheit des Themas. Ueber diese hinaus ist seine Gestaltung noch von zwei Prinzipien beherrscht, die die Einheitlichkeit garantieren sollen: von der Einheit des Ortes und der der Zeit. Diese letzteren beiden sind von geringerer Bedeutung als die ersteren; von diesen ersteren ist für uns die wichtigste die Einheit des Themas, weil Plautus sie aus Elementen hervorwachsen läßt, deren Erkennung für die Entwicklung des modernen Dramas entscheidend geworden ist.

Um die thematische Einheit zu wahren, beschränkt Plautus sich auf einen in sich geschlossenen Geschehenskreis, in dem allein das betreffende Thema gespielt wird. Diese geschlossene Handlungseinheit hat zur Voraussetzung, daß der Konflikt, den das Stück darstellt, nur einer ist, und jede seiner Komödien nur ein Ziel hat: Die

Beilegung dieses Konfliktes. Um zu diesem Ziel zu gelangen, bedient sich Plautus natürlich des Kampfes, und zwar ist auch der Kampf nur einer. Und dies nun ist das Wichtige: Es werden nicht etwa von einer Partei verschiedene, voneinander unabhängige Versuche zur Ueberwindung der anderen Partei gemacht, die mehr oder minder beziehungslos nebeneinander stehen, (vgl. Zühlsdorff, S. 14, „Glieder einer Reihe"), sondern die einzelnen Kampschläge entwickeln sich folgerichtig auseinander, bauen sich aufeinander auf, wobei der vorhergehende stets notwendig für den auf ihn folgenden ist, kurz, sie bilden eine zusammenhängende Notwendigkeitskette. Um dieses Prinzip des einheitlichen Kampfes möglichst klar zu bewahren, liegt von Anfang an der Kampfplan fertig durchdacht vor, und die Aufgabe des Autors ist, die Durchführung dieses Planes darzustellen. Der Kampf ist nicht simpel, sondern wird mit allen Mitteln raffinierter Intrigenkunst geführt. Selbstverständlich ergeben sich aus dem intriganten Kampf Verwicklungen, denn die Intrige legt es ja darauf an, den Gegner zu täuschen und ihm ein falsches Bild von der Realität zu geben; die Verwicklung aber ist, wie wir schon definierten, der Verwirrungszustand, der entsteht durch des Getäuschten Denken und Handeln, das sich auf ein nicht vorhandenes So-Sein bezieht. Doch steht nicht sie im Vordergrund des Interesses, sondern die Durchführung des Kampefs. Und da Konflikt, Kampf und vor allem Ziel des Kampfes nur einer bzw. eines sind, kann auch die Spannung nur eine sein.

Noch eins ist bei Plautus wichtig in dem dramatischen Bemühen, den Gegensatz aus der Welt zu schaffen: Es gibt wohl einen durchdachten planmäßigen Kampf, aber es gibt keinen solchen Gegenkampf. Plautus arbeitet mit Erkennungsscenen, d. h. in mehr oder minder am Schluß gelegenen Scenen wird die bekämpfte Partei über die zu ihrer Zerstörung gegen sie gerichtete Intrige aufgeklärt. Aber diese Aufklärung ruft keinen Gegenkampfplan hervor, um den Kämpfer zu vernichten. Ja, oft tritt nicht einmal eine Peripetie für die bisher erfolgreiche Partei ein, weil die Intrige so weit gelungen ist, daß ihr Erfolg nicht mehr rückgängig gemacht werden kann. (So z. B. im „Miles gloriosus"). Wohl haben wir in verschiedenen Stücken ein Geschehen, das sich gegen die kämpfende Partei richtet und oft ihre Erfolge vereitelt; aber dies ist dann kein planmäßiger Kampf sondern ein Spiel des Schicksals. So wird im „Mercator" der schon errungene Erfolg rückgängig gemacht durch die zufällige vorzeitige Rückkehr der Dorippa; in der „Mostellaria" wird der Schwindel aufgedeckt durch das zufällige Zusammentreffen Theopropides' mit Phaniskus. Den deutlichen Ansatz zu einer Gegenintrige zeigt allerdings die „Asinaria", wo der Parasit Diabolus den Demaenetus verrät, und eine völlig durchgeführte intrigante Gegenhandlung hat die „Casina", wo eine Intrige durch die andere zuschanden wird. Aber das sind Ausnahmeerscheinungen. Die Regel ist nur eine, möglichst vollständig durchgeführte Intrige. —

Ueber die Wahrung der anderen drei Einheiten — des Tones, des Ortes und der Zeit — ist, so wichtig sie auch sind, vor allem die erste, wenig zu sagen. Der Grundton ist ohne Unterbrechung von leichtester, freiester Heiterkeit und vollkommen rein. Den Ort bildet stets die Straße vor den Häusern der Hauptfiguren, also ein neutraler

Schauplatz, der jedes Zusammentreffen leicht möglich und wahrscheinlich macht. Das Abrollen der Handlung in der Zeit ist kaum unterbrochen durch nicht von Handlung erfüllte Zwischenzeiten. Wenn dies der Fall ist, so sind sie kurz. Meist jedoch geschieht alles so unmittelbar hintereinander, daß sogar Akteinschnitte als unangemessen empfunden werden. —

Wir haben festgestellt, daß die Durchführung der Einheiten des Themas und des Grundtones notwendig ist bei der künstlerischen Formung, da durch sie das Mannigfaltige und Widerstrebende, um welch letzteres es sich ja besonders beim Drama handelt, zur Einheit gebunden werden. In ihrer bedingungslosen Wahrung jedoch liegt zugleich ein Gefahrenmoment für die Kunst. Monotonie ist das Schreckgespenst, das hinter ihnen lauert und jenes Unlustgefühl im Zuschauer erregt, das alle anderen Gefühle erstickt und somit jede Kunstwirkung ertötet: die Langeweile. Plautus als echter Künstler, vor allem aber Plautus als Bühnenpraktiker und Publikumskenner fühlte das und vermied diese Gefahr. Zugleich mit dem Prinzip der Einheiten führte er ein anderes durch: das Prinzip ihrer L o c k e r u n g.

Das Mittel, dessen er sich bedient, um die Starrheit der thematischen Einheit aufzulockern, ist die e p i s o d i s c h e S c e n e und die e p i s o d i s c h e F i g u r, die in die Darstellung des streng geschlossenen Geschehenskreises einige Freiheiten bringen. In ihrer vorsichtigsten und zugleich künstlerischsten Anwendung ist die Episode keine besondere Szene, sondern nur die Ausschmückung, die komische Erweiterung eines zur Handlung gehörigen Auftrittes. Ein Beispiel: Im „Miles gloriosus" kommt in der 2. Szene des IV. Aktes die Magd Milphidippa, um ihrer „Herrin" Kuppeldienste bei Pyrgopolinikes zu leisten. Sie wird zuerst, um das Dekorum des Miles zu wahren, vom Sklaven Palaestrio empfangen und zwischen ihnen beiden nun, dem Sklaven und der Magd, entspinnt sich eine kleine intime Schäkerei, die dem ganzen Auftritt eine besonders obscöne Würze gibt. Noch weniger als Episode auffällig ist die köstliche Sauerei der alten Bordellhalterin Leäna im „Curculio" (I, 2). In solchen Fällen ist das Episodische völlig in die Handlung eingebaut, es ist wie ein Ornament, das aus ihr herauswächst und sie dezent schmückt, ohne den Blick von ihr abzulenken.

Jedoch findet diese vorsichtig zurückhaltende Verwendung der Episode nicht überall statt. Es gibt Szenen bei Plautus, wo die episodischen Elemente die der Handlung stark überwiegen. Ganz auffällig ist dies z. B. im „Rudens". Hier wird der IV. Akt zum größten Teil vom Kofferstreit zwischen dem Fischer Gripus und dem Sklaven Trachalio erfüllt, der um seiner selbst willen sich abspielt und mit der Handlung nur insofern zu tun hat, als der Zuschauer aus ihm erfährt, daß ein zur Lösung notwendiges Requisit aufgefunden ist. — Episoden solcher Art beanspruchen schon eine starke Selbständigkeit, fügen sich aber immer noch in den Hauptgeschehenskreis ein und berühren die Einheit der Handlung nicht. Die Spannung erfährt durch sie eine zeitweilige Lockerung, aber keine Unterbrechung.

Eine eigenartige und höchst interessante Stellung nimmt der „Mercator" ein. Er zeigt, wie eine Episode an jener Grenze steht, wo

sie zur Nebenhandlung werden kann und wie sie zugleich vorbildlich mit der Handlung verknüpft ist, sodaß die Einheit unbedingt gewahrt bleibt. Im IV. Akt entsteht dadurch, daß Dorippa im Hause ihres Gatten Lysimachus die Hetäre Pasikompsa entdeckt, ein zweiter Konflikt und eine zweite Verwicklung, da Dorippa das Mädchen für die Geliebte ihres Mannes hält. Diese Verwicklung beansprucht im V. Akt eine Sonderlösung und der Konflikt eine Sonderbeilegung. Also alle Bedingungen zu einer Nebenhandlung sind gegeben. Die Tatsache der Entdeckung aber — aus der der Konflikt Dorippa—Lysimachus ja folgen muß — ist unbedingt notwendig zur Weiterführung der Haupthandlung und ihrer Abschließung. Und da der Sonderkonflikt keinen eigenen Raum beansprucht, ist die Einheit der Handlung vollkommen gewahrt.

Das Wichtige am Plautus — für uns — ist somit die Feststellung, daß er prinzipiell durch Episoden und episodische Figuren die starre Einheit des Themas lockert, und daß diese Episoden schon Keimzellen für Nebenhandlungen sind. —

Von ebenso großer künstlerischer Bedeutung wie die Lockerung der thematischen Einheit ist die des Grundtones, die genau wie die erste zu einem Plautinischen Gestaltungsprinzip wird. Wir hatten schon festgestellt, daß der Grundton des Plautus der komische ist und dieser wird nun in verschiedenen Tonarten gespielt. Die Tonart geht von den Figuren des Stückes aus, und an ihnen offenbart Plautus eine dreifache Färbung der Komik.

Zunächst die feinkomische Art. Die Figuren, die diesen Ton spielen, gehören — mit wenigen Ausnahmen — den höheren Ständen an. Ihre Wohlerzogenheit und feine Bildung bewahrt sie vor tölpelhaft-grobem Benehmen und polterndem Auftreten. Sie sind witzig, aber ihr Witz ist der geistreiche Scherz des Salons. Sie sind fröhlich, ja, sogar ausgelassen, aber sie krakeelen nicht. Sie haben einen Charakterzug, der sie aus dem Ueblichen hervorstechen macht; aber nicht besonders auffällig, sodaß sie zwar aus dem Rahmen hervortreten, aber nicht herausfallen. Die Stimmung, die sie in uns erregen, ist eine feine, leichte Heiterkeit; wir lächeln über sie, ohne uns vor Lachen zu wälzen. Typische Vertreter dieser Tonart zeigen sich deutlich im „Miles gloriosus": Der athenische Jüngling Pleusikles, der vornehme Bonvivant Periplektomenus und die schöne Hetäre Philokomasium.

Bildet der feinkomische Ton das eine Extrem innerhalb der komischen Tonarten, so der grobkomische das andere. Die Figuren, die ihn vertreten, gehören meist den niedrigsten Ständen an (Sklaven). Ihr Benehmen ist ungeschliffen, ihre Späße grob und zotig, und statt der geistigen Waffen lieben sie die körperlichen. Das Lachen, das sie uns entlocken, ist laut und ungehemmt. Einige Beispiele: Die Sklaven Trachanio und Gripus aus dem „Rudens", namentlich in ihrer Streitscene im IV. Akt; der Sklave Pseudolus in dem gleichnamigen Stück, vor allem im V. Akt, in seiner Scene mit Simo, und viele andere.

Zwischen diesen beiden Tonarten, der fein- und der grobkomischen, steht eine dritte, die wir die hoch- oder groteskkomische nennen wollen. Ihre Vertreter sind häufig die interessantesten

Figuren. Wie die Vertreter des feinkomischen Tones gehören auch sie meist den besseren Ständen an, besitzen also eine gewisse Erziehung und Bildung, die sie vom Gröbsten zurückhält. In ihrem Charakter zeigt sich aber irgendein eigenartiger Zug, der so stark ist, daß er alles andere überblendet. Seine Auswirkung ist so komisch, daß die Feinheit des Tones verloren geht und wir laut herauslachen müssen. Es ist aber nicht das Lachen über das rüpelhafte Benehmen des betrunkenen, sich rülpsenden und seinen Herrn verprügelnden Pseudolus, sondern das Lachen über einen verzerrten Charakter, über einen schrulligen Menschen. Pyrgopolinikes im „Miles gloriosus" ist der markanteste Vertreter dieser Art.

Nun soll aber nicht behauptet werden, daß jeder Angehörige besserer (oder freier) Stände fein- bzw. hochkomisch zu sein habe und jeder Sklave grobkomisch. Es ist überhaupt so, daß Plautus die Töne selten vollkommen rein anschlägt. Seine jungen hochvornehmen Lebemänner sind in ihren zotigen Witzen oft wenig von den Sklaven unterschieden, diese dagegen oft so geistreich, daß ihr Witz schon als feinkomisch bezeichnet werden kann.

Von der Tonart der Figuren bestimmt wird die der Scenen. Freilich von den Figuren nicht allein, sondern auch von der Situation als solcher. So können Scenen mit feinkomischen Gestalten durchaus groteskkomisch wirken, wenn die Lage, in der die Gestalten sich befinden, genügend grotesk ist. Das beste Beispiel dafür geben die „Menaechmi", vor allem der Schlußakt. Ueberhaupt ist es bei Plautus so, daß die hochkomische Scenenstimmung überwiegt. Verantwortlich dafür sind einmal die prachtvollen Verwicklungen, zum anderen aber auch das starke Vorhandensein grob- und groteskkomischer Figuren. Diese treten meist mit den feinkomischen zusammen auf und ihre kräftige Tonart bestimmt den Charakter der Scene. —

Neben den Kunstprinzipien der Einheiten und denen ihrer Lockerung ist bei der Formung der Plautinischen Komödien noch ein Gestaltungsgrundsatz von großer Wichtigkeit, das ist der der Akteinteilung, d. h. der Zerlegung des Geschehens in fünf große Abteilungen, von denen jede einen bis zum gewissen Grade abgerundeten und abgeschlossenen Handlungsteil enthält, sodaß sie sich deutlich als Glieder gegeneinander absetzen, aber dennoch aufs engste miteinander verbunden bleiben und die Einheit des Ganzen nicht zerbrechen, indem die Handlung, die sie gliedern, völlig in sich zusammenhängt, vor allem dadurch, daß die Intrigenfäden fest zum Netz sich verknüpfen und die einzelnen Kampfschläge sich organisch auseinander entwickeln. — Diese Akteinteilung wird jedoch nach keinem feststehenden Schema vorgenommen. Trotzdem wollen wir versuchen, ein als typisch erscheinendes Stück, den „Miles gloriosus", in großen Zügen zu analysieren, um ein ungefähres Bild von der Einteilung zu gewinnen.

Der I. Akt führt in den dramatischen Geschehenskreis ein. Er macht den Zuschauer mit einigen der Hauptgeschehensträger bekannt, legt die vorhandene Situation klar und zeigt die Bedingung des Konfliktes auf. Es geschieht in ihm noch nichts, er vermittelt dem Zuschauer nur die Vorkenntnisse, die zum Begreifen des Handlungsverlaufes notwendig sind. Der II. Akt setzt die Bekanntmachung mit den

Geschehensträgern fort und bringt, nachdem der Zuschauer genügend orientiert ist, den offenen Ausbruch des in der Luft liegenden Konfliktes. Der Kampf setzt sofort ein, steigert sich in rasch folgenden Schlägen und führt bis zur Erreichung eines bestimmten, markanten Punktes auf dem Wege zum Kampfziel. Eine Teilaufgabe ist beendet. Die im I. Akt schwach aufgekommene Spannung steigert sich in diesem Akt rapid, desgl. das Tempo des Geschehensablaufes. Der stärkste Schlag, der das Teilziel erreichen läßt, ist ein Gipfelpunkt im Stück. Der III. Akt bringt nun ein Ausruhen nach dem toll bewegten II., der Kampf steht still. Das bisher Erreichte wird aufatmend überschaut, der im Vorakt stark in Anspruch genommene Zuschauer darf sich erholen. Nur schwach schreitet das Geschehen durch Einführung neuer Hilfstruppen der bisher Siegreichen vorwärts. Im IV. Akt setzt der Kampf in voller Schärfe wieder ein, der Hauptteil spielt sich jetzt ab, der direkt zum Siege führen soll. Die Schläge steigern sich schnell bis zum entscheidenden, der gegen Ende des Aktes fällt und den Sieg bestimmt. Die im III. Akt gelockerte Spannung wird hier aufs höchste gesteigert, der Höhepunkt des Spieles wird mit dem letzten Schlag erreicht. Der V. Akt stellt die tiefste Demütigung des Helden dar, läßt ihn dann die gegen ihn durchgeführte Intrige erkennen (doch so spät, daß ein Gegenspiel unmöglich ist), löst die Verwicklung und legt den Konflikt bei. — Der Bau des Spieles ist also symmetrisch. Um den ruhigen, für die Handlung nur wenig wichtigen und fast episodisch zu nennenden Mittelakt lagern sich die beiden Kampfakte (II und IV), die gegen ihr Ende die beiden Gipfelpunkte des Stückes tragen. Die äußersten Flanken bilden dann der Einführungsakt (I), der gewissermaßen den Auftakt gibt, und der Lösungsakt (V), in dem der Sturm des Geschehens bis zur Wiederherstellung der völligen Ruhe abklingt.

In ungefähr der gleichen Art ist noch eine Reihe anderer Stücke des Plautus gebildet, es scheint sein Lieblingsschema zu sein. Einen abweichenden Bau weist der „Rudens" auf. Hier werden der I. und der II.Akt vollständig von der Einführung der Personen und Darlegung der Situationen und Verhältnisse erfüllt. Der Konflikt wird erst im III. Akt akut. Der IV. Akt hat ungefähr den episodischen Charakter wie der Mittelakt im „Miles", und der V. enthält die Verwicklungslösung und die Konfliktsbeilegung.

Noch einmal: Ein allgemein gültiges Schema gibt es nicht. Der Mantelgrundsatz ist der: Die Fabel wird in fünf möglichst stark gegeneinander abgesetzte Abteilungen zerlegt, deren innerer Zusammenhang als Ganzes jedoch gewahrt wird. Nur eins steht für fast alle Stücke fest: Einer der Akte (sei es der III. oder IV.) ist für die eigentliche Handlung mehr oder minder überflüssig. —

Mit einer der Plautinischen Komödien müssen wir uns noch besonders beschäftigen, weil ihrer Art ein charakteristischer Zweig der Komödie überhaupt entsprang. Es sind dies die „Menaechmi", die eine Sonderstellung einnehmen. Konnte man die Spiele des römischen Dichters bisher mit dem treffenden Namen „Intrigenstücke" benennen, so paßt wohl für die Art der Komödien, für die die „Menaechmi" den Prototyp abgeben, am besten die Bezeichnung „Verwicklungskomödie".

Bei den Intrigenstücken handelte es sich, wie wir sahen, um die Darstellung eines planvoll aufgebauten und vorbereiteten Kampfes. Die Abwicklung dieses Kampfes, das Gelingen oder Nichtgelingen des Planes nahmen das Hauptinteresse des Zuschauers in Anspruch, und der durch hinterhältige intrigante Handlungen eingetretene Verwirrungszustand bildete nur eine besondere komische Würze. Hier in der Verwicklungskomödie „Menaechmi" haben wir den umgekehrten Fall: Die Verwicklung ist das Primäre, Konflikt und Kampf sind sekundär. Diese Verwicklung, d. h. die ganze Folge der Verwirrungszustände, der Komplex der zerrütteten Verhältnisse, folgt nicht mehr aus dem Kampf, sondern ist ein Ergebnis von ungewollten Verwechslungen, die durch eine übergeordnete Macht, die den Beteiligten als Zufall erscheint, herbeigeführt werden. Die verwirrte Situation ist jetzt zur Hauptsache der Darstellung geworden. Es wird nach keinem feststehenden Plan gehandelt, und wenn Schläge verteilt werden, so wachsen sie unmittelbar aus der Situation, sie entspringen dem Zufall und oft sind sie dem Schlagenden selbst gar nicht als Schläge gegen andere bewußt. (Alles, was M. v. S. tut, ist dazu angetan, seinen Bruder zu vernichten, aber er weiß nichts davon; die Figuren leiten sich nicht selbst, sondern werden zu Spielbällen einer von ihnen unkontrollierbaren Macht, sodaß man fast die Bezeichnung „Schicksalskomödie" anwenden könnte.) Aus dem Irrtum wachsen die Handlungen, nicht mehr der Irrtum aus der Handlung (Täuschung der durch Intrige Bekämpften).

Ja, sogar die Einheit scheint gestört: es handelt sich nicht mehr um einen einheitlichen Konflikt, sondern es springen ständig neue Konflikte auf. Wir haben zwar einen Grundkonflikt: M. v. E. und Gattin, aber auch dieser erfährt im V. Akt plötzlich eine grandiose Ueberlagerung: An die Stelle des M. v. E. wird M. v. S. geworfen, sodaß auch hier die klare Linie gestört ist. Die klare Unterscheidung der Parteien wird verwirrt.

Und doch hat natürlich auch dieses Stück künstlerische Geschlossenheit und Abrundung. Das Thema, das gespielt wird, ist eins: Die Verwirrungen durch Verwechslung zweier Zwillingsbrüder. Nun könnte daraus natürlich ein ganzer Roman gemacht werden. Plautus jedoch begrenzt scharf: Vom Beginn des Auftauchens am selben Ort bis zur Erkennung; und was wichtiger ist, er bezieht scharf: Die Verwechslungen gehen nur auf den Grund- (Ehe-) Konflikt. Und schließlich, trotz dem tollen Durcheinander herrscht das Gesetz der dramatischen Logik. Freilich nicht als von den Kämpfenden festgelegter Kampfplan, sondern als Bauplan des Dichters. Alle Situationen entwickeln sich ganz folgerichtig eine aus der anderen.

Wir können also sagen, daß das Werk genau so künstlerisch abgerundet und geschlossen ist wie die Intrigenstücke. Aber was sich innerhalb des thematischen Kreises abspielt, das ist in hohem Maße aufgelockert. Nicht mehr e i n einheitlich durchgehender Konflikt, nicht mehr e i n Kampf, sondern eine barocke Fülle von Konflikten, die jedoch um einen Grundkonflikt aufwuchern und sich um eine Zentralfigur, M. v. S., scharen (bis allerdings im V. Akt auch hier in einem kräftigen Bogen die Ueberlagerung vorgenommen wird). —

Einige der wichtigsten Gestaltungsgrundsätze, die Plautus befolgt, hatten wir auch schon im englischen Drama auftauchen sehen. Die

Episode als Mittel, das Thema aufzulockern, war uns sogar schon in den Mysterien begegnet. Aber ihre Anwendung war, abgesehen von ganz wenigen Ausnahmen, unkünstlerisch; sie platzte meist als grobkomische Bombe in ein ernstes Geschehen und zerstörte die Einheit des Werkes. Erst an Plautus konnten die englischen Dichter ihre künstlerisch vollendete Einflechtung lernen. Auch das noch bedeutendere Prinzip, einen einheitlichen — komischen — Grundton in verschiedenen Nuancen spielen zu lassen, hatten wir schon festgestellt; jedoch nur als Ausnahmeerscheinung, vor allem in den beiden Heywood-Stücken „The Play of Love" und „The Play of the Weather". Und schließlich war auch das wichtigste Prinzip Plautinischer Gestaltung dem englischen Drama nicht mehr fremd: Der Kampf als organisch gewachsenes Ganzes, die Intrige als eng verknüpftes Netz. Heywoods „John John the Husband . . ." brachte diese Erscheinung am deutlichsten. Doch wie gesagt: Die Befolgung dieser künstlerischen Grundsätze bei der Gestaltung englischer Dramen war noch eine Ausnahmeerscheinung. Bei Plautus dagegen war sie Prinzip. An ihm lernte man die sichere Handhabung dessen, was man bisher nur schüchtern versucht hatte. Und man bemühte sich nun, in der Nachahmung des Altmeisters der römischen Komödie das, was bei ihm für die künstlerische Gestaltung selbstverständlich war, auch für das englische komische Drama zum Prinzip zu erheben. — —

Die ersten Plautinischen Nachahmungen.

Ralph Roister Doister.

Der erste, der einen Versuch zur Nachahmung des Plautus in englischer Sprache unternahm, war Nicholas Udall, von 1534—41 Headmaster von Eton. Sein „Ralph Roister Doister" wurde um 1553 in Westminster gespielt, aber wahrscheinlich schon vor 1551 verfaßt. (Vgl. Eckhardt, S. 59.) Flügel (in Gayley, „Representative English Comedies", S. 87 ff.) legt die Entstehung sogar bis in die Eton-Zeit des Verfassers zurück. — Der Erfolg der Nachahmung ist zweifelhaft. Udall war noch tief in der mittelalterlichen Gestaltungstradition verwurzelt und übernahm von Plautus nur äußere Formmerkmale, die er für wesensbestimmend hielt. Auf diese Weise entstand ein Werk, das eine eigenartige Mischung innerlich heimischer und äußerlich Plautinischer Elemente aufweist.

Das Thema, das Udall sich wählte — Kampf eines Dritten um ein verlobtes Mädchen, Versuch, ein bereits bestehendes Liebesverhältnis zu zerstören —, hat einen durchaus dramatischen Kern, der gute Möglichkeiten bietet. Doch Udall war nicht fähig, diesen Kern zu einem vollständigen dramatischen Organismus zu entwickeln. Der Kampf, der zur Erreichung des Zieles führen soll, besteht wie in primitiv gebauten Moralitäten aus Einzelschlägen, die beziehungslos nebeneinanderstehen, anstatt sich in logischer Folge auseinander zu entwickeln. Jedem Schlag folgt sofort ein Gegenschlag der angegriffenen Dame, der den Erfolg des Angreifers vernichtet und ihn auf seinen alten Anfangspunkt zurückwirft. Die Spannung sinkt jedesmal bis auf den Nullpunkt und muß mit der Vorbereitung eines neuen Schlages neu erregt werden. Der einzige dramatische Zug ist

die Steigerung der Schläge, von denen der fünfte und letzte dem Stück am Ende des IV. Aktes einen markanten Höhepunkt gibt. — Auch die Dreigruppierung ist aus den Moralitäten übernommen, allerdings mit einer Abwandlung, die einen Fortschritt bedeutet. Mittelpartei ist nicht mehr die umkämpfte Figur, sondern der alte Vice, hier unter dem Namen Merrygreek auftretend. Sein Vice-Charakter hat sich bedeutend verändert, er ist zum Intriganten geworden. Als solcher schiebt er sich gewissermaßen als Keil zwischen die Kämpfenden, die Spaltung noch vergrößernd und den Konflikt verschärfend. Doch ist der Autor unfähig, seine Intrigen für eine sich durch das ganze Stück ziehende Verwicklung auszunutzen.

Udall hat also die inneren Merkmale Plautinischer Gestaltungskunst noch nicht begriffen. Er blieb am Aeußeren haften und hielt die Fünfteilung des Geschehens für das Hauptunterscheidungsmerkmal heimischer und antiker Dramatik. Sein Versuch, das Geschehen in fünf Akte zu zerlegen, ist durchaus gelungen. Freilich war auch kaum viel zu verderben; denn Udall hatte nur nötig, den Schnitt nach einer jeden Niederlage des Helden, nach jedem völligen Absinken der Spannung zu legen (nur der III. Akt enthält zwei Schläge). Der V. Akt ist für das eigentliche Thema überflüssig und wahrscheinlich nur angehängt, um vom Vorbild nicht abzuweichen. Er bringt einen ganz neuen Konflikt, ja, sogar den Ansatz zu einer Verwicklung: Custances Verlobter hält sie für schuldig. Doch schnell löst sich alles in Harmonie durch die Zeugenschaft eines Freundes. Die Bedeutungslosigkeit dieses Aktes ist Plautus gegenüber kein Rückschritt. Wir hatten gesehen, daß auch er Mühe hatte, fünf Akte zu füllen, und daß der dritte oder vierte mehr oder minder stark episodisch war. Vielleicht eignet sich das komische Drama überhaupt nicht zur Fünfaktigkeit und vielleicht ist die Vier- oder sogar nur die Dreiaktigkeit die ihm gemäße Form. Doch können wir darüber noch nichts Endgültiges aussagen und müssen abwarten, ob auch die Jüngeren, Weiterentwickelten Schwierigkeiten mit der Füllung dieses Rahmens haben.

Gammer Gurton's Needle.

Der nächste Nachahmungsversuch, „Gammer Gurton's Needle", ein Stück, das um 1552/3 entstand und für dessen Verfasser man heute William Stevenson hält (vgl. Eckhardt, S. 65), tut einen großen Schritt vorwärts, ohne jedoch die Bindung nach rückwärts völlig zu lösen. Die auffälligste Erscheinung ist die wie in den Moralitäten streng durchgeführte Dreigruppierung, jedoch in der von Udall eingeführten Methode, die Stevenson voll entwickelt. Sein Vice-Intrigant Diccon ist als Mittelpartei nicht mehr nur wie Udalls Merrygreek Verschärfer des Konfliktes, sondern er wird zu seinem Urheber. Die beiden Seitenparteien Gammer Gurton und Dame Chat stehen sich vor seinem Auftreten in friedlicher Gleichgültigkeit gegenüber; erst durch sein Handeln, das sich gegen beide richtet, flammt der Konflikt zwischen ihnen auf, den er dann im Verlaufe des Stückes entscheidend lenkt und verschärft. Er hat kein Interesse an dem Sieg irgendeiner der beiden Seitenparteien, er ist mit keiner verbunden, sondern bleibt stets von ihnen getrennt, seine Schläge aus bloßer Lust an der Intrige gegen beide richtend und auf diese

Weise von Anfang bis Ende klar seine Stellung als Mittelpartei bewahrend. Die sich durch das ganze Stück ziehende kräftige Verwicklung ist sein Werk und resultiert daraus, daß beide Seitenparteien ihn für den ihren halten und, durch seine Intrige veranlaßt, sich ineinander täuschen und in der Täuschung handeln.

Die Gestaltung des Kampfes beansprucht ein Sonderinteresse. Diccon führt zunächst zwei Schläge durch: Einen gegen Gammer Gurton, indem er Chat gegen sie aufhetzt durch die Erzählung, Gurton behaupte, Chat habe ihren Hahn geschlachtet; den anderen gegen Chat durch die Ueberzeugung Gurtons, daß jene ihre Nadel gestohlen habe. Beide Schläge sind voneinander unabhängig. Als richtige, unvermeidliche Folge entsteht aber aus beiden der Konflikt zwischen den Nachbarinnen und resultiert aus dem zweiten Gurtons Rückforderung der Nadel, wobei es nun wieder folgerichtig ist, daß die unschuldig des Diebstahls bezichtigte Chat sich empört und die dringender werdende und noch dazu im Verdacht des Huhnschlachtens stehende Gurton verprügelt. Gurton will ihren Rechtsanspruch nicht aufgeben und holt sich Hilfe in der Gestalt Dr. Rats. Nun aber wiederholt sich das ganze Spiel: Noch einmal wird die Situation klar gelegt, noch einmal führt Diccon gegen jede der Nachbarinnen einen Schlag durch, als dessen Resultat eine starke Verschärfung des Konfliktes einsetzt und Gurton ihre Nadel nachdrücklicher fordert, indem sie den gelehrten und würdevollen Doktor zu Chat schickt, der folgerichtig rausgeprügelt wird, da Chat ihn im Dunkeln für einen Hühnerdieb halten muß, denn Diccon hat ihr vorgelogen, ein solcher werde ihr von Gurton auf den Hals geschickt werden. Die große Verwirrung im V. Akt, als beide Seitenparteien zusammentreffen und sich gegenseitig beschuldigen, ist das natürliche Ergebnis der ganzen Intrige. — Also: Nach zwei getrennten Schlägen Diccons ein folgerichtig sich daraus entwickelndes Kampfspiel, das bis zur Niederlage einer Partei (Gurton) führt und dann Wiederholung des Ganzen: Das bedeutet, daß hier das neue Prinzip, den Kampf als Notwendigkeitskette darzustellen, und das alte, die einzelnen Kampfabschnitte möglichst parallel nebeneinander zu ordnen (und zwar in der Methode Medwalls, der — außer Einzelschlägen — auch zwei ganze Geschehen nebeneinander gereiht hatte), sich miteinander verbunden haben. Das Stück ist somit ein hochinteressanter Markstein auf dem Entwicklungsweg der englischen Komödie.

Nicht nur die Mischung beider Prinzipien allein bedeutet einen Fortschritt gegenüber „Ralph Roister Doister", sondern auch die Anordnung der Parallelabschnitte. Udall begann jeden Akt mit einem frischen Kampfunternehmen und endete ihn mit einer völligen Niederlage, die Spannung gänzlich fallen lassend. Dadurch entstand jene starre Parallelität in der Anordnung der Kampfabschnitte, als deren Prototyp wir die Gliederung des Kampfes um das Castle of Perseverance erkannt hatten. Stevenson dagegen verteilt den ersten Abschnitt auf Akt I—III, während die Wiederholung im IV. stattfindet, der also allein in sich faßt, was bei der ersten Darstellung drei Akte füllte. Der zweite Ablauf des Spieles ist daher konzentrierter und eigentlich mehr ein Reflex, den der erste nochmals wirft, ehe es zum Abschluß kommt. — Doch ist diese Wiederholung dramatisch durchaus nicht notwendig, das heißt also: Ein Akt ist wieder über-

flüssig, diesmal der vierte. Das alte Plautinische Uebel hat auch Stevenson übernommen.

Auch zur Füllung von nur vier Akten würde das reichlich dünne Thema — Streit um eine verlorene Nadel — nicht ganz ausreichen. Stevenson ist daher genötigt aufzupulvern und als Mittel benutzt er die Episode. Nur eine sei genannt: Im II. Akt will Diccon auf Hodges klagenden Bericht über den Verlust der Nadel den Teufel zu Hilfe zitieren, Hodge läuft bei dem Beschwörungsversuch davon. Diese Episode wächst aus dem Thema und hält sich bescheiden in dessen Rahmen und Ton. Wir können behaupten, daß Stevenson die Kunst der Episodeneinflechtung, ihre Herleitung aus dem Thema und vor allem ihre In-Einklang-Setzung mit dem Grundton mit Plautinischer Geschicklichkeit beherrscht.

Im ganzen ist zu sagen: Stevensons „Gammer Gurton's Needle" ist, wenn vielleicht nicht der wichtigste, so doch der interessanteste Markstein auf dem Entwicklungsweg von Alt zu Neu. Die Mischung der Elemente gibt dem Stück ein höchst eigenartiges Gepräge.

Die commedia erudita (Suppositi-Supposes).

Der Durchschnitt der Plautinischen Komödien wies bei aller Lebendigkeit und Gelockertheit eine gewisse Einfachheit und Geradlinigkeit auf, ja, oft sogar eine Dürftigkeit in der Haupthandlung, die nicht einmal den vorgeschriebenen Rahmen zu füllen vermochte. Das lag zum größten Teil daran, daß Plautus nur den durchdachten Kampf einer Partei, aber keinen ausgedehnten Gegenkampf kannte. Die nach Plautus' Vorbild verfaßten englischen Komödien „Ralph Roister Doister" und „Gammer Gurton's Needle" hatten, wie wir sahen, diese Einfachheit übernommen. Nach dieser ersten Befruchtung, die noch zu keinem befriedigenden Ergebnis führte, unterlag das englische Drama noch einmal einer Beeinflussung durch die Antike, diesmal aber nicht in unmittelbarer Berührung, sondern durch das Medium des italienischen Dramas. Italien war damals das leuchtende Vorbild, das zu erreichen dem englischen Renaissancemenschen höchstes Ziel war. Die Einwände der Humanisten, die Italien als Vorbild ablehnten, einmal weil sie als Pädagogen die Nachahmung italienischer Moral oder besser: Unmoral nicht verantworten konnten, zum andern aber weil ihr englisches Nationalgefühl sich immer stärker regte, wurden nicht beachtet. Alles, was in England ästhetisch orientiert war, wandte den Blick nach Italien, Künstler und Kavaliere versuchten sich in der Nachahmung italienischer Renaissanceüppigkeit. Die Kenntnis der italienischen Sprache war stark verbreitet und damit auch der Literatur. In der Mitte des 16. Jahrhunderts, als der Einfluß sich besonders stark spürbar zu machen begann, hatte das Renaissancedrama in Italien bereits seine Hochblüte erreicht. Die Träger der berühmtesten Namen schufen ihre Werke schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts: Cardinal Bibbiena, Ludovico Ariosto, Machiavello, Aretino, Lorenzino de ' Medici und viele andere. Wie bei Plautus genügte auch hier den Engländern die bloße Kenntnis nicht; sie wollten in der Muttersprache besitzen, was ihnen als Ideal erschien. Und da sie sich offenbar zur selbständigen Handhabung der hier überlieferten Form noch nicht reif fühlten, ver-

suchten sie es zunächst mit Uebersetzungen. 1561 übertrug oder besser: bearbeitete ein Anonymus Grazzinis „La Spiritata" unter dem Titel „The Bugbears", ein Stück, das eine besondere über die Plautinische hinausentwickelte Gestaltungskunst nicht aufweist. Nicht lange darauf — 1566 — erschien die wichtigste und bedeutungsvollste Uebersetzung: Ariosts „Il Suppositi" unter dem englischen Titel „The Supposes" von Gascoigne.

Auch die italienische Renaissancekomödie war keine selbständige Schöpfung, sondern entstand in der Nachahmung der antiken Dramatiker. Doch nahmen sich die Italiener weniger den Typ, den der „Miles gloriosus" abgab, zum Vorbild als jene Dramen, die wir als Ausnahmeerscheinung festgestellt hatten und von der Geradlinigkeit abwichen. („Mercator", „Casina", „Menaechmi"). Vor allem jedoch scheint es, daß Terenz einen großen Einfluß gewonnen hat. In dem für ihn typischsten Stück, der „Andria", folgen sich in raschem Wechsel Schlag und Gegenschlag, eine Intrige stellt sich der anderen entgegen, die Verwicklung kompliziert sich so, daß sie fast unlösbar scheint; die an sich schon volle Handlung erfährt noch eine Bereicherung durch die Einführung eines Nebenpaares, dessen Glück von dem des Hauptpaares abhängig ist.

Die italienische Renaissancekomödie neigte also, wenn sie sich die oben erwähnten Typen zum Vorbild nahm, zur Fülle und Reichheit und zur Komplikation des Plots. Ein charakteristisches Beispiel dafür sind die „Suppositi", mit deren Uebertragung ins Englische die britischen dramatisch interessierten Kreise einen deutlichen Eindruck vom Charakter der italienischen Komödie bekommen mußten. Ihren Stoff verwandte Shakespeare später als Nebenhandlung für „The Taming of the Shrew".

Eine kurze Analyse soll die Anlage des Stückes zeigen. Der I. Akt führt die Hauptpersonen ein (z. T. persönlich, z. T. durch Berichte über sie) und legt die Situation klar. (Herostrat hat sich als Diener Dulipp bei Polinestas Vater eingeschlichen, um in ihrer Nähe sein zu können; der wahre Dulipp spielt die Rolle Herostrats. Um Polinesta freit außer Herostrat noch der alte Dr. Kleander.) Der II. Akt zeigt den Plan des zweiten Teiles der Intrige, die Herostrat in den Besitz Polinestas bringen soll, und den erfolgreichen Beginn ihrer Durchführung. (Ein alter Mann wird durch Einschüchterung gezwungen, die Rolle Filogonos, Vaters des Herostrat, zu spielen.) Dieser II. Akt zeigt einen großen Fehler: Statt die Inscenierung der Intrige als Handlung abrollen zu lassen, wird sie in einem langen Bericht erklärt. Der III. Akt schon bringt den Einsatz des Gegenspieles und seine Durchführung bis zur Niederlage des Helden, doch nur dieses allein, nicht seiner ganzen Partei, denn Dulipp bleibt unbesiegt. Im IV. Akt wird das Gegenspiel fortgesetzt, diesmal aber von einer anderen Seite her: Der echte Filogono taucht auf und scheint die Intrige endgültig zu zerstören. Doch hier siegt die Hauptpartei: Filogono wird unschädlich gemacht, also wieder ein Triumph im Kampf der Hauptpartei. Der V. Akt bringt jetzt das bewußte Handeln Filogonos (Inanspruchnahme eines Rechtsanwaltes), doch gerade dadurch wird die Lösung eingeleitet: Der Anwalt Dr. Kleander erkennt in Dulipp seinen verlorenen Sohn und verzichtet auf Polinesta, sodaß diese für Herostrat frei wird.

Das Stück zeigt also ein ausgedehntes Gegenspiel, das bereits im III. Akt einsetzt und die Hauptintrige durchaus nicht ruhig sich zu Ende entwickeln läßt; doch wird das Hauptspiel nun nicht völlig ausgeschaltet; nachdem der Held schon seine tiefste Niederlage erlitten hat, erringt seine Partei noch Triumphe (IV. Akt), sodaß Spiel und Gegenspiel in lebendigem Wechsel abrollen. Dem Hauptkampf liegt ein vorher durchdachter Intrigenplan zugrunde, während der Gegenkampf mehr als eine Zufallsdurchkreuzung der Hauptintrige erscheint, ja, die Gegenspieler kennen sich selbst nicht einmal als solche oder wenn, dann nur teilweise. Doch wenn dies Gegenspiel auch nicht vorüberlegt ist, ist es doch gebaut nach den Gesetzen dramatischer Logik — vom Dichter aus betrachtet. Gerade dieses Unvorhergesehene, nur zum Teil Gewußte oder Erkannte steigert die Verwirrung bedeutend. Auf ihre Darstellung, auf das Sich-Ausspielen der verwickelten Situation ist nachdrücklicher Wert gelegt, und es ist bezeichnend, daß der Höhepunkt des Stückes (Verjagung des Alten aus dem Hause des Sohnes und Zusammenstoß mit dem als Sohn verkleideten Diener im IV. Akt) zusammenfällt mit dem Höhepunkt der Verwicklung. Wir können also behaupten, daß die Technik der Intrigenkomödie mit der der Verwicklungskomödien sich hier vermischt.

Das wichtigste an dem Stück jedoch ist dies: Der Plautinische fünfaktige Rahmen ist völlig gefüllt. Es sind keine künstlichen Dehnungen mehr nötig, um den einen überflüssigen Akt halten zu können. Schon Terenz, vor allem in der „Andria", hatte dieses Uebel des Plautus überwunden, die „Suppositi" scheinen ihn hierin zum Vorbild zu haben. —

Mit Gascoignes Uebertragung des Stückes besaß die englische dramatische Literatur zum ersten Male eine Komödie, die mit der veralteten Moralitätentechnik vollständig gebrochen hatte. die die Durchführung der antiken Gliederung besaß und deren reiche Handlung und kompliziertes Plot die noch von Plautus nur mit Mühe gehaltenen fünf Teile nicht nur zu füllen wußte, sondern sogar benötigte.

John Lyly (Der Einfluß des italienischen Schäferspieles).

Die Entstehungsfolge seiner Stücke ist nach R. W. Bond — Bd. II, S. 230 — eingehalten.

Shakespeares unmittelbarer Vorgänger auf dem Gebiet der Komödie, John Lyly, bedeutet vom Blickpunkt der „Supposes" mit ihrer Fülle an dramatischer Handlung keinen Fortschritt. Ja, viele seiner Stücke bleiben sogar weit hinter ihnen zurück, da ihr dramatischer Gehalt erschreckend dürftig ist. Hatten die Engländer seinen Reichtum von den Italienern gelernt, so auch jetzt Lyly seine Armut. Dort stand die commedia erudita als Vorbild, hier die Schäferkomödie, als deren Musterbeispiel T a s s o s „Amyntas" gilt. Es unterliegt kaum einem Zweifel, daß Lyly dieses Stück gekannt und studiert hat (vgl. auch Bond, Bd. II, S. 484).

Der „Amyntas" hat wohl einen dramatischen Konflikt (Amyntas-Silvia), aber nur einen ganz schwachen Kampf, der schon im ersten

Versuch, Amyntas' Ueberfall auf Silvia, stecken bleibt. Alles übrige Geschehen trägt epischen Charakter und entsteht durch zufällige Mißverständnisse. Vor allem aber: Alles, was vorgeht, spielt sich hinter der Scene ab, der eigentliche Inhalt des Stückes besteht in rhetorisch schönen Klagen; nur mit Mühe konnte die traditionelle Fünfaktigkeit aufrechterhalten bleiben. Die Ereignisse sind an sich meist ernst; ihre Behandlung geschieht jedoch mit einer solchen spielerischen Leichtigkeit, daß von Anfang bis Ende ein Ton ungetrübter Heiterkeit über dem Stück liegt. — Der äußere Bau ist höchst kunstfertig, die Figurenordnung zeigt strenge Symmetrie, desgleichen die szenische Anlage, wobei die äußerlich parallel laufenden Scenen meist antithetischen Gehalt haben. Diese künstliche Bauart sah Lyly hier nicht zum ersten Male. Die alten englischen Moralitäten hatten sie bis zur Manie angewandt, sie wurde dann im Laufe der Zeit wohl gelockert, aber niemals aufgegeben. Noch kurz vor Lylys Schaffensbeginn wandte Gascoigne sie in seinem pädagogischen Drama „The Glasse of Government" (1575) sogar mit alter Moralitätenstrenge wieder an. Bei ihm wie in den Moralspielen geschah ihre Verwendung zum größten Teil aus einem praktischen Zweck heraus: Gut und Böse, Recht und Unrecht sollten auf diese Weise besonders deutlich hervorgehoben und gegenübergestellt werden; man wollte es dem Begreifvermögen der Zuschauer leicht machen, indem man die Ordnung möglichst übersichtlich fügte. In Tassos „Amyntas" jedoch waren solche Gesichtspunkte nicht maßgebend, aus reiner Freude am Formspiel verwandte der italienische Dichter Parallelität, Symmetrie und Antithetik. Das Formtalent Lyly hat sicher zunächst die heimische Ueberlieferung aufgegriffen und sie seinem Wesen entsprechend gefunden; brachte sie doch im dramatischen Aufbau das gleiche, was er schon im Sprachbau pflegte! Besonders mußte es ihn dann befriedigen, daß das bewunderte italienische Vorbild mit denselben Mitteln arbeitete. — Auf sprachliche Schönheit hatte Tasso es in erster Linie abgesehen, die Sprache steht auch im Vordergrund bei Lyly. Doch wies Tassos Stil bei aller Kunst Lockerung und Freiheit auf und vor allem: er legte mindestens ebensoviel Wert auf den Inhalt wie auf das Gewand. Anders bei Lyly. Nicht das, was gesagt wird, ist das Wichtige, sondern wie es gesagt wird.

Nach dem Höhepunkt, der mit den „Supposes" erreicht war, konnte Lylys Kunst für die weitere Ausbildung der inneren dramatischen Prinzipien wenig bedeuten. Trotzdem ist er einer der wichtigsten Vorgänger Shakespeares. Der Wert seines Schaffens liegt in der Fortbildung einzelner Formelemente und einzelner Züge der Gesamtanlage, in ihrer immer raffinierter werdenden Wirkung, die sie durch seine Hand erhielten. Vor allem jedoch darin, daß er versuchte, die Anwendung der dramatischen Prinzipien und die organische Gliederung des Geschehens, wie England sie durch die Antike und durch die Italiener recht verstehen gelernt hatte, mit der strengen Formtradition des eigenen Landes zu verschmelzen. Es ist im Rahmen dieser Arbeit natürlich unmöglich, die Lylysche Formentwicklung in allen Einzelheiten zu verfolgen; wir können uns nur in großen Zügen mit ihr befassen, soweit, wie wir durch sie eine entscheidende Beeinflussung Shakespeares annehmen müssen.

Campaspe.

Seine ersten Stücke, „Campaspe" und „Sapho and Phao", sind Fehlschläge. „Campaspe" hat überhaupt keine dramatische Handlung, das ganze Stück ist weiter nichts als die Vorbereitung eines Konfliktes, und als es endlich so weit ist, daß er akut werden könnte, daß Alexander und Apelles als Rivalen aufeinanderprallen, verzichtet der König und alle Mühe war umsonst. Um die fünf Akte zu füllen, wird das Stück mit Episoden überladen. Die Diogenes-Scenenreihe ist beinahe ein kleines selbständiges Geschehen und bildet einen interessanten Uebergang von der Episode zur Nebenhandlung. Ihre Bindung mit der Haupthandlung erhält sie nur durch die hier wie dort auftretende Gestalt Alexanders; gehaltlich steht sie in Antithetik zu den Episoden mit den übrigen Philosophen. Einige groteskkomische Scenen parodieren das Motiv der letzteren, mit ihnen dadurch verbunden, daß die in ihnen auftretenden Figuren Diener der Philosophen sind. Deren Gruppe wie die Gruppe der Krieger besteht aus Parallelfiguren, die eine gewisse Absetzung gegeneinander erhalten.

Gallathea.

Wesentlich weiter entwickelt hat sich Lylys Technik in der „Gallathea". Die dramatische Handlung ist zwar auch hier innerlich recht schwach, aber sie ist doch vorhanden und zieht sich von Anfang bis Ende durch das Stück. Höchst interessant ist ihre Anlage. Sie besteht, genau betrachtet, aus drei streng voneinander zu scheidenden Strängen, die auf geschickte Weise miteinander verbunden sind. Der Kern ist der Konflikt Diana — Cupido, Venus. In diesem Konflikt spielen die beiden Mädchen Gallathea und Phillida eine, wenn auch passive, Rolle. Zwischen Gallathea und Phillida besteht aber eine eigene Verwicklung: Sie halten sich gegenseitig für Jünglinge und verlieben sich ineinander. Diese Verwicklung hat ihren Ursprung in einem zweiten großen Konflikt: Die Väter der Mädchen, Tyterus und Mellebeus, geraten in Widerspruch zu Tradition und Sitte ihres Landes, indem sie ihre Töchter dem Neptun nicht opfern wollen. Dieser letztere Konflikt gibt gewissermaßen die umrahmende Handlung ab für die Verwicklung zwischen den Töchtern und den Konflikt Diana — Cupido, welch letzterem sie eigentlich wesensfremd gegenübersteht; ihre Verbindung wird durch das Medium der Mädchen hergestellt. Lyly suchte sie noch enger zu gestalten, und so verknüpfte er ihre Lösungen durch ein Wenn-Dann: Wenn Diana der Venus ihren Cupido wiedergibt, dann will sie Neptun zum Verzicht auf das Jungfrauenopfer bewegen. — Die Handlung besteht also nicht mehr wie in der „Campaspe" aus mehr oder minder stark zu einem durchgehenden Geschehen sich zusammensetzenden Episoden, deren Sphären nur notdürftig äußerlich in Beziehung gebracht werden, sondern aus drei geschlossenen, wenn auch schwachen Handlungen, die in raffinierter Technik miteinander verknüpft sind.
Ueberflüssigerweise gibt Lyly noch einige grotesk-, fast grobkomische Scenen hinzu, die sich sogar zu einer Art Handlung verbinden, sodaß man eigentlich von einer Viersträngigkeit der Gesamtanlage sprechen muß. Jedoch steht der vierte Strang zu den drei anderen in keiner Beziehung.

In der Figurenordnung wie in der scenischen herrscht strenge Parallelität.

Endimion.

Auch das Hauptgeschehen des „Endimion" besteht aus drei Strängen: Konflikt Endimion — Tellus, Liebeshandlung Eumenides — Semele und Konflikt Tellus — Corsites. Ihre Verbindung gelingt noch inniger als in der „Gallathea". Im ersten Handlungsstrang spielt sich der Hauptkonflikt ab, die Figuren der beiden anderen Stränge sind — mit Ausnahme der Semele — Hauptgestalten des ersten. Eumenides' Liebe zu Semele und Corsites' Leidenschaft für Tellus bilden nur ein Rankenwerk, das mit dem eigentlichen Stamm aufs engste verwachsen ist. Die Bindung wird noch enger, indem sie nicht nur durch die Figuren und das Geschehen hergestellt wird, sondern zugleich durch die Gemeinsamkeit des Themas: Unglückliche Liebe zu einer unerreichbaren Frau.

Eine ebenso bedeutende Weiterentwicklung zeigt Lylys Technik in der Handhabung des groteskkomischen Elementes. In „Campaspe" und „Sapho and Phao" bestand es aus episodischen Einzelscenen, die Nebenmotive, ebenfalls episodischen Charakters, der Haupthandlung karikierten. In der „Gallathea" hatten diese Einzelscenen einen leichten Handlungszusammenhang angenommen, jedoch war nicht die geringste Bindung mit den drei Strängen des Hauptgeschehens vorhanden gewesen. Hier im „Endimion" nun hat der Handlungscharakter des groteskkomischen Elementes sich verstärkt (die Viersträngigkeit der Gesamtanlage tritt damit noch deutlicher hervor), seine Verbindung mit der Haupthandlung besteht, wie die der Einzelscenen in den ersten beiden Stücken, in der Motivkarikatur — Sir Tophas liebt extravagant wie Endimion, wie dieser träumt er in einem langen Schlaf von der Geliebten, um schließlich zu verzichten — und darüber hinaus darin, daß die Hauptfiguren der Nebenhandlung Nebenfiguren der Haupthandlung sind. Diese Technik treffen wir jedoch bei Lyly nicht zum ersten Male an (wie Bond fälschlich in Uebereinstimmung mit Steinhäuser behauptet; vgl. Bd. II, S. 276), sondern begegneten ihr schon in Medwalls „Fulgens and Lucres". Nur ist Lyly geschickter, als Medwall es nahezu ein Jahrhundert früher war. Er lagerte die komische Handlung der ernsten vor, sodaß eine Kluft entstand, wogegen Lyly versucht, die Scenenreihen in rhythmischem Wechsel zu durchweben.

Loves Metamorphosis.

Dieses Stück weist einen bemerkenswerten Zug auf, der künstlerisch ein Rückschritt oder besser: Mißgriff ist. Lylys eigenartigem Talent lag bisher am besten der feinkomische Ton. Wenn er zu einer niedrigeren Tonart griff, so blieb er meist im Groteskkomischen stecken, zum eigentlichen Grobkomischen gelangte er kaum (mit Ausnahme der „Gallathea"). Wenn er es dagegen mit ernsten Geschehnissen zu tun hatte, wie dem Mädchenopfer in demselben Stück, oder dem Schlaf des um sein Leben betrogenen Endimion, so behandelte er sie, genau wie Tasso, mit einer solchen Grazie und Leichtigkeit, daß sie letzten Endes wieder zartkomisch wirkten. Anders

hier. Auf eine groteskkomische Handlung hat Lyly ganz verzichtet, die erste Haupthandlung (Nymphen und Schäfer) spielt nur den üblichen feinkomischen Ton, desgl. die winzige Petulus-Protea-Handlung; die zweite Haupthandlung dagegen, in deren Mittelpunkt Erisichthon steht, klingt trotz allen Bemühungen ungewöhnlich ernst, ja, der Mord an Fidelia und die Hungerqual des Mörders haben geradezu etwas Grausames an sich. Zwischen diesem Ton und dem heiteren Getändel der beiden anderen Handlungen macht sich eine Diskrepanz bemerkbar, die durch die heitere Lösung des fürchterlichen Geschehens durchaus nicht beseitigt wird. Im Gegenteil: Dadurch klafft die Erisichthon-Hadlung in sich noch auseinander; denn wo ein Mord geschehen ist, gibt es kein happy end mehr. — Diese Diskrepanz ist uns im englischen Drama nichts Neues. Mysterien und Moralitäten brachten sie stets. Doch daß Lyly diese Art wieder aufgreift, ist bedeutungsvoll. Bei dem starken Einfluß, den er technisch auf Shakespeare ausübte, konnte diese jede Harmonie ins Gesicht schlagende Kompositionsweise höchst gefährlich werden.

Midas.

Hier ist in der Handhabung des groteskkomischen Elementes wieder eine Verbesserung festzustellen. Seinen höchsten Stand hatte es bisher im „Endimion" erreicht, wo es ein abgerundetes Geschehen bildete, das das Hauptmotiv karikierte und sogar noch personal mit der Haupthandlung verbunden war. Hier nun wächst es aus der Haupthandlung heraus; das Geschehen in der letzteren wird zur Bedingung für das Geschehen der Nebenhandlung. Der Konflikt zwischen den Pagen und dem Barbier um den goldenen Bart ist eben nur möglich durch die Midas-Gold-Handlung; und der Pagen Triumph über den Barbier, indem er ihnen das Eselsohren-Geheimnis verrät und sie ihn nun in ihrer Macht haben und als Schweigegeld den Bart verlangen können, nur dadurch, daß Midas eben Eselsohren erhalten hat. Hier in der groteskkomischen Nebenhandlung finden auch die beiden getrennten Geschehenskreise der Haupthandlung eine gewisse Bindung auf höherer Basis: Der Konflikt um den goldenen Bart wird gelöst durch die Einführung des Motivs der Eselsohren. Ihrerseits hat auch die Nebenhandlung oder richtiger: die sie tragenden Figuren einen, wenn auch sehr schwachen, Teil am Hauptgeschehen: Die Pagen beteiligen sich an der Suche nach dem verschwundenen Midas.

Mother Bombie.

Das in unserer Betrachtungsweise am bedeutendsten erscheinende Stück ist „Mother Bombie". Die Haupthandlung ist hier eine mit Plautinischer Raffinesse geplante und durchgeführte Intrige, wobei nach dem Vorbild der commedia erudita das Geschehen möglichst kompliziert wird. Mit diesen aus Antike und italienischer Renaissance übernommenen Prinzipien versucht Lyly, das strenge Formprinzip der heimischen Dramatik (und der italienischen Schäferkomödie) zu verbinden. Die Verschmelzung gelingt. So eng, daß eben diese Intrige, diese Geschehenskomplizierung nur möglich ist durch Parallelfiguren und symmetrische Personengruppen, durch parallele Ordnung der Scenen mit oft antithetischem Gehalt. Der künstle-

rische Eindruck, den Lyly erreicht, wäre vollkommen, wenn die strenge Form eine leichte Lockerung erfahren hätte, sodaß die Absichtlichkeit nicht so kraß zutage träte. — Die Handlung ist fähig, alle fünf Akte zu füllen, wenn Lyly dennoch eine Nebenhandlung gibt — Maestius und Serena —, so zeigt er, daß die lang geübte Verwendung von Episoden zur Auffüllung des dürftigen Geschehens, Episoden, die sich schließlich zu einer eigenen Handlung verdichtet und vervollkommnet hatten, nun zu einer nicht mehr vermeidbaren Gewohnheit geworden war.

Eins ist noch beachtenswert: Die grotesk- und feinkomischen Töne, die Lyly sonst sorgfältig trennte, indem er jeder Tonart ihre eigene Scenenreihe gab, sind hier eng verschmolzen, eine Erscheinung, wie sie bei Plautus die Regel war.

The Woman in the Moon.

In diesem Stück zeigt wieder die Art, in der zwei Handlungen miteinander verwoben sind, eine besondere Note, desgl. die Einführung des groteskkomischen Elementes.

Das Stück zeigt zwei deutlich voneinander geschiedene Konflikte: Erstens den zwischen Natura und Pandora auf der einen Seite und den sieben Planeten auf der anderen; zweitens den zwischen Pandora, den Schäfern und ihrem Gatten. Die Verbindung besteht zunächst darin, daß Pandora in beiden Konflikten die Hauptrolle spielt, im ersten passiv, im zweiten aktiv. Darüber hinaus aber wird das Handeln der Planeten im ersten zur Bedingung des Handelns der Pandora im zweiten. Jeder der Planeten führt einen Schlag gegen sie, der ihren Charakter entscheidend beeinflußt; aus ihrem Charakter aber fließt ihr Handeln im zweiten Geschehenskreis. Beide Kreise sind zwei übereinanderliegenden Schichten zu vergleichen, wobei die Ausstrahlungen der oberen den Charakter der unteren bestimmen. Die Lösung ist für beide Handlungen dieselbe: Pandora wird in den Mond versetzt. — Die obere Handlungsschicht verwendet mit der strengen Parallelität der einzelnen Schläge wieder Moralitätenprinzip. Die Unter-Handlungsschicht zeigt ein ähnliches, aber weiter entwickelt: Der erste Kampfabschnitt, Anlocken der Liebhaber, Hintergehen des Gatten, seine Dupierung mit der ersteren Hilfe und schließlich Betrug der Liebhaber, wiederholt sich. Diese Technik, eine Zwittererscheinung zwischen dramatischem und undramatischem Prinzip, lernten wir bereits in „Gammer Gurton's Needle" und sogar schon bei Medwall kennen. Es ist wichtig, daß Lyly diese sowie die noch ältere Moralitätentechnik in geradezu auffälliger Weise wieder sich zu eigen macht.

Wichtig ist auch die Handhabung des groteskkomischen Elementes. Sein Vertreter, Pandoras Diener Gunophilus, tritt nicht mehr in den Mittelpunkt eines Sonderplots, sondern ist eng mit der Haupthandlung verschmolzen. Sein Verhältnis zu Pandora wiederholt aber gleichzeitig ihr Liebesverhältnis zu den Schäfern; die Verbindung ist also auf das engste geglückt, die Grenze zwischen zwei Handlungen verwischt sich, sodaß beide miteinander verschmelzen. Neu ist die direkte Verbindung des groteskkomischen Elementes mit der Haupthandlung jedoch auch nicht: In den Moralitäten waren die

komischen Gestalten stets bestimmend für das Hauptgeschehen gewesen. Dort aber brachten sie meist einen Mißklang in das ernst gemeinte Thema, während hier Haupt- und Nebenton nur Variationen desselben Grundtones sind, denn das Hauptgeschehen muß auch hier zartkomisch aufgefaßt werden, ganz im Stil des Tassoschen „Amyntas". —

Mit „The Woman in the Moon" schließt für uns Lylys Entwicklung ab. Seine „Maydes Metamorphosis" liegt zu spät (1599), als daß sie noch auf Shakespeare hätte wirken können. Ueberdies ist es zweifelhaft, ob das Stück überhaupt von Lyly stammt.

DRITTER HAUPTTEIL:

SHAKESPEARE.

Die Reihenfolge der Werke ist nach Eckhardt, S. 157—188, gegeben. Vgl. dazu auch die Tabelle von F. Madan in der Shakespeare-Ausgabe von W. J. Craig, London 1930, S. 1351. Auf die Daten als solche kommt es hier nicht an. Für uns ist das Wichtige die Entstehungsfolge. —

Als Shakespeare seine Laufbahn als Lustspielautor antrat, waren alle Grundprinzipien, deren Befolgung beim Bau einer Komödie Bedingung für ihr Gelingen ist, bereits erkannt. Die inneren Grundsätze der Dramatik hatte man am antiken Lustspiel und der commedia erudita kennen gelernt, nachdem schon Heywood Anregungen aus der französischen Farce empfangen hatte. (Waren vor ihm sporadisch Versuche vorhanden, sie einzuhalten, so können diese mehr als Zufall angesehen werden; bewußt werden sie erst durch den Einfluß der fremden Vorbilder.) Ebenfalls aus der antiken und italienischen Komödie kam das Gefühl für eine klare, sinngemäße Gliederung. Die Prinzipien einer streng durchgeführten äußeren Ordnung jedoch waren alte heimische Tradition, die dann am Vorbild der italienischen Schäferkomödie sich neu schulte. John Lyly versuchte eine enge Verschmelzung beider Prinzipien, des dramatischen und des streng formalen, und der Versuch gelang. Er bildete darüber hinaus die Einzelzüge der Konstruktion, vor allem die Verbindung von Episode und Nebenhandlung — ebenfalls alte Erscheinungen — mit der Haupthandlung mit immer größer werdender Geschicklichkeit aus. Was also blieb für Shakespeare noch zu tun? Neue Prinzipien zu entdecken gab es nicht mehr. Ihre Kombination und die Handhabung konstruktiver Einzelzüge hatten eine beachtenswerte Höhe erreicht; allerdings zu einer unbestrittenen Meisterschaft hatte Lyly es noch nicht gebracht. Das lag vor allem daran, daß er den Formprinzipien einen zu starken Vorzug vor den dramatischen gab. Hierin die letzte Höhe zu erreichen, war die Aufgabe, die Shakespeare zu lösen übrig blieb. Daß er nicht gleich bei dem ersten Versuch, selbst mit dem Vorbild des verhältnismäßig weit gekommenen Lyly, das Ziel erreichen konnte, ist selbstverständlich, denn auch Shakespeare war einmal ein Anfänger und hatte zu lernen und zu üben. Das genaue Studium der einzelnen Stücke zeigt, wie hart er rang. Und vielleicht liegt die überragende Bedeutung, die wir seinen Komödien denen Lylys gegenüber beimessen, gar nicht so sehr in der Vollendung der Form, sondern in der Vollendung der Gestalten und des inneren Lebens der Welt, die er vor uns auftut. Freilich, mit der Erkennung des letzteren können wir uns nicht befassen. Unsere Aufgabe bleibt wie bisher die Erforschung der Form.

Die Ueberlieferung.

Bevor wir uns jedoch mit der Formanalyse beschäftigen können, müssen wir auf eine wichtige Frage oder richtiger: auf einen Streit, der die Ueberlieferung betrifft, eingehen. Sir Mark Hunter („Act- and Scene-Division in the Plays of Shakespeare", REST, vol. 2) und J. Dover Wilson (Dass. REST, vol. 4) sind sich darüber einig, daß Shakespeare seine Stücke in Scenen einteilte und daß dort, wo die Ueberlieferung versagt, moderne Herausgeber durchaus zu Ergänzungen berechtigt sind, und zwar nach dem Grundsatz: Eine Scene schließt, wenn alle Figuren die Bühne verlassen. Anders ist es jedoch mit der Akteinteilung. Der letztgenannte Forscher lehnt eine solche für Shakespeare ab, während Hunter sie anerkennt und die erste Folio-Ausgabe hierin als autoritär annimmt. Wenn Quart-Ausgaben die Akteinteilung nicht geben, so sei das kein Grund, an der Vornahme einer solchen durch Shakespeare zu zweifeln, da die Quartos als Raubdrucke nicht maßgebend seien. Hunter gibt an, daß von 200 Elizabethanischen Stücken, die er untersucht hat, ungefähr 70 % Akteinteilung aufwiesen, daß eine solche vor allem die Regel bei den akademischen Stücken gewesen sei. — Ich selbst möchte dem noch folgendes hinzufügen: Daß Lyly seine Stücke in Akte einteilte, ist zweifelsfrei (überwachte er doch selbst ihren Druck!); Shakespeare aber kannte Lyly nicht nur genau, sondern nahm ihn zum Vorbild (Näheres darüber in den folgenden Analysen). Es ist nun unwahrscheinlich, daß Shakespeare, der doch ebenfalls beim Schreiben seiner Stücke an den Hof dachte, also an einen Kreis, der mit der klassischen Formtradition bekannt und von ihr beeinflußt war, Lyly in vielen Formzügen nachahmen sollte, nur nicht im Fortschritt der Einteilung. Und was noch mehr für eine Akteinteilung durch Shakespeare spricht: Der University-Wit Marlowe gab sie auch, mit Marlowe aber hat Shakespeare höchstwahrscheinlich sogar zusammengearbeitet und so von ihm unmittelbar die Anwendung der klassischen Einteilung gelernt. Sollte er sich nachher zurückentwickelt und die immer stärker verschwindende heimische Tradition der Nichtgliederung wieder aufgenommen haben? Doch wohl kaum. Ich möchte mich daher der Ansicht Hunters anschließen und die erste Folio-Ausgabe als autoritär anerkennen. Dort, wo diese in der Sceneneinteilung versagt, nehme ich eine moderne Ausgabe zu Hilfe, und zwar „The Arden Shakespeare" (General Editor: W. J. Craig, London).

Love's Labour's Lost.

Shakespeares erster Versuch, LLL, soll ironisch auf den Lylyschen Kunststil gemünzt sein und ist doch in seinen Mitteln stark von ihm abhängig. Vor allem übernimmt er für den Grundriß die Methode, mehrere Handlungsstränge durch das Stück laufen zu lassen, und zwar für dies Erstlingsstück das Schema der Dreisträngigkeit. Doch noch nicht in vollendeter Meisterschaft, sondern, genau wie Lyly am Anfang, experimentierend und nach geeigneter Bindung suchend. —

Das Thema der Haupthandlung ist dies: Zuschandenwerden der nurgeistigen Welt an der des wahren Lebens; die Tonart feinkomisch,

ganz in der Klangfarbe Lylys. Der Eröffnungsauftritt stellt eine einheitliche Gruppe vor uns, bestehend aus vier Parallelfiguren: König, Biron, Longaville und Dumaine. Der Eid der Entsagung ist die Vorbedingung zum künftigen Konflikt, die Grundspannung wird eingeschaltet und erfährt sofort eine Verstärkung, denn der Block der Vier offenbart eine morsche Stelle: Biron, der zu den beschworenen Prinzipien in einem gewissen Gegensatz steht; die Konfliktmöglichkeit dämmert. Gleich in derselben Scene wird die Ankunft der Damen gemeldet, das Gegenprinzip also eingeführt. Freilich, noch in keiner Verkörperung, gewissermaßen nur als Schatten, der auf das Licht des Hauptprinzips fällt. — Diese Eröffnungsscene zeigt also nicht nur ein bestimmtes, in sich gefestigtes Sein, sondern spielt schon ein leichtes Vorgeplänkel, das einem größeren Kampf vorausgeht.

Der Eröffnungsauftritt des II. Aktes ist dem des I. parallel, nur stark verkürzt. Sein Gehalt ist antithetisch: Das schon im I. Akt erwartete Gegenprinzip wird eingeführt, ebenfalls eine Gruppe aus vier Parallelfiguren: Prinzessin, Maria, Rosaline, Katherine. Schon nach wenigen Einführungsworten erfolgt der Zusammenstoß mit der Herren-Gruppe. Das, was man erwartet, einen Kampf beider Prinzipien um die Vorherrschaft, ein Ringen der Gruppen als geschlossene Einheiten, tritt nicht ein. Sondern die Gruppe des Gegenprinzips wird für die Vertreter des Hauptprinzips zur Keilpartei. Sie schiebt sich in sie, löst sie in ihre Einzelteile und macht diese unter sich zu Gegnern. Dabei ist die Frauengruppe zugleich Konfliktstoff, um die sich nachher der Kampf entzündet. — Diese Zusammenstoßscene bedeutet den ersten Gipfelpunkt in der Haupthandlung, der demnach im II. Akt liegt. Sein freies und deutliches Heraustreten wird gehemmt durch die starre Parallelität der einzelnen Dialogabschnitte, die ihn gewissermaßen auseinanderzerren. In voneinander getrennten, streng sich entsprechenden Schlägen bringen die Mädchen die Männer zum Abfall vom Eid und zersprengen so die Hauptgruppe. Erinnerungen an die große Kampfscene in „The Castle of Perseverance" werden wach.

Im nur einscenigen Mittelakt (III) wird das strenge Parallelschema der Haupthandlung aufgegeben. Eine Gestalt kristallisiert sich heraus: Biron. Ein leichter Versuch, so etwas wie eine Zentralfigur zu schaffen, ist zu spüren. — Es fällt jetzt der entscheidende Schlag (Briefsendung), also fast genau in der Mitte des Stückes. Dieser Schlag hat zwei Bedeutungen: Er ist gegen eine Figur der Frauengruppe gerichtet, doch nicht mehr in ihrer Eigenschaft als Vertreterin des Gegenprinzips, sondern rein als Frau, die zu erobern ist. Damit dämmert ein zweites Thema auf, doch bleibt es vorläufig noch im Hintergrund. Die Hauptbedeutung des Schlages ist diese: Er trifft das Prinzip des Geistigen mitten ins Gesicht und muß seine überzeugten Vertreter zum Gegenschlag herausfordern, wenn sie nicht dem des Lebens unterliegen wollen. Zugleich tritt eine Verwicklung der Verhältnisse ein: Biron ist an den Eid gebunden und versucht diese Bindung nach außen hin aufrechtzuerhalten, während er gleichzeitig eine entgegengesetzte Bindung eingeht. — Bis hierher lief der Hauptstrang selbständig, jetzt tritt eine Kreuzung mit dem Strang der ersen Nebenhandlung ein.

Diese Nebenhandlung spielt das gleiche Thema wie die Haupthandlung in anderer Tonart: Groteskkomisch. Ihr Gang war bisher mit dem Hauptstrang parallel, nur eine äußere Berührung der Sphären ohne innere Beeinflussung fand statt. — Der Vertreter des geistigen Prinzips ist hier nur eine Gestalt: Armado, der in I, 1 gleich mit dem Gegenprinzip Jaquenetta durch seinen Brief an den König eingeführt wird. Damit ist die erste Bindung beider Handlungen vollzogen, jedoch nur äußerlich: Armado ist eben ein Bekannter des Königs, wodurch zunächst weiter nichts als eine räumliche Berührung beider Geschehen möglich wird. — Der Ton des Briefes ist grotesk. Diejenigen, die ihn bringen, sind grobkomisch (Costard und Dull) und in ihrer betonten Dummheit Kontrastfiguren zu allen im Stück, die den Intellektualismus vertreten. Auf diese Weise überlagern sich in der zweiten Hälfte der Scene drei komische Tonarten, die jedoch harmonisch zusammenklingen. — I, 2 bringt Armado selbst, sein Begleiter ist Moth, der ihn karikiert. Aber bewußt, nicht wie Armado die Hofherren, unbewußt. Damit wird der Ton des Pagen etwas feiner. Doch das Mädchen, das für ihn das gegensätzliche Prinzip verkörpert, Jaquenetta, ist — als Karikatur der Dramen — grobkomisch. Auf diese Weise ist die Gesamtnebenhandlung eine Mischung aus verschiedenen Tönen, die ineinander verschwimmen. — Auch Jaquenetta wird zur Keilpartei. Aber die Trennung, die sie durchführt, liegt nicht mehr in der Außenwelt; denn Armado steht allein, nicht eidgebunden an eine Gruppe. Sie ist innerlich: Armado wird sich selber untreu, Armado als Liebender wendet sich gegen Armado als Geisteswesen. — Diese kurze Jaqenetta-Armado-Scene am Ende des I. Aktes ist ein Reflex, den der Zusammenstoß in der Haupthandlung vorauswirft. Dieselbe Technik braucht Shakespeare im III. Akt, in dem die Nebenhandlung erst wieder, nachdem sie im II. Akt geruht hat, aufgenommen wird. Bevor Biron den Brief absendet, sendet Armado den seinen. Die Parallelität dieser beiden Scenen ist ganz stark betont, die des Zusammenstoßes lag nur im Gehalt, nicht im Bau.

Mit Costard als Brief-Träger tritt in die Sphäre des Hauptgeschehens zum zweiten Male ein grober Ton und seine Daseinsberechtigung ist stärker als in I, 1. Costard ist nicht mehr nur ein Bote, sondern er wird zum Helfer. Das ist er auch in der Nebenhandlung. Und mit dieser ist er noch enger verbunden; denn er ist so etwas wie ein Rivale Armados, also nicht mehr bloße Neutralfigur, die zwar hilft, aber am Ausgang desinteressiert ist. Das wichtigste ist jedoch dies: In ihm kreuzen sich beide Handlungen; er empfängt beide Briefe, verwechselt sie und scheint damit eine neue, ungeplante Verwicklung heraufzubeschwören. Der Kreuzungspunkt der Geschehen liegt genau in der Mitte des Mittelaktes. — Die Verwechslung spielt sich im IV. Akt in zwei Parallelscenen ab, IV, 1 und 2. In beiden klingen grob-, grotesk- und feinkomische Töne. Shakespeare macht den Versuch, möglichst zu einer Synthese der drei Variationen des komischen Grundtones zu kommen und setzt somit die Bemühungen Lylys (vgl. „The Woman in the Moon") fort.

Die Spannung, die bisher in beiden Handlungen ziemlich gleichmäßig bis zur Briefsendung stieg, wird durch die Verwechslung entscheidend angezogen, ihre Frage geht auf die folgende Verwirrung. Doch eine

solche tritt nicht auf. Shakespeare weiß Verwechslungen für handlungsbereichernde Verwicklungen noch nicht auszunutzen. Das lernt er erst in seinem nächsten Stück: „The Comedy of Errors".

Der zweite Teil des IV. Aktes bringt die Weiterführung und Beendigung des Konflikts innerhalb der Herrengruppe. Zunächst enthüllt sich deutlich der artistische Trick, den Shakespeare in der Anordnung der Kampfparteien anwendete. Bisher schien es so, daß Biron allein zu der Eidgruppe in Gegensatz getreten und so zu einer Art Handlungsheld geworden war. Doch diese Gruppe ist nur noch eine Schimäre; jeder, der ihr angehört, hat das gleiche wie Biron getan, ist ihm also parallel geblieben und könnte jederzeit an seine Stelle treten; daß gerade der Mann mit dem Namen Biron herausgehoben ist, ist Laune Shakespeares. Der Konflikt ist so in Realität gar nicht da, sondern nur in der Einbildung. Damit ist die Verwirrung bedeutend verstärkt. — Was zur Handlungsbeendigung innerhalb des Kreises der Herren fehlt, ist nur noch die Erkennung des wahren So-Seins. Sie vollzieht sich in IV, 3. Zur völligen Aufklärung ist dabei Jaquenetta und der ihr fälschlich überreichte Brief nötig. Wieder klingt ein grobkomischer Ton in die feinkomische Haupthandlung und diesmal mit noch größerem Recht: Durch seine Träger wird die Erkennung und damit die Lösung restlos durchgeführt. Die letzte Ursache dieser Erkennungsphase liegt in der Armado-Handlung verankert: Nur dadurch, daß Armado einen Brief sandte, war die Verwechslung möglich und durch diese Verwechslung die Aufklärung. Shakespeare versucht also, über die thematische Bindung hinaus beide Handlungen noch enger zu verknüpfen durch Geschehensbeeinflussung, was jedoch nicht ganz gelingt. — Die Erkennungsscene als Ganzes bildet den Höhepunkt des Stückes, der also in den zweiten Teil des IV. Aktes fällt. Schon im II. Akt hatten wir einen Gipfelpunkt der Haupthandlung; beide sind sich in der Konstruktion gleich: Sie zerlegen sich in einzelne Parallelabschnitte. Auch hier tritt dadurch eine Auseinanderreißung und Verflachung ein. — Der zwischen ihnen liegende III. Akt brachte wohl die entscheidende Handlung, war aber nicht besonders herausgehoben, sondern ruhig in Ton und Tempo. Er ist wie ein Tal zwischen den beiden dramatischen Gipfeln in Akt II und IV.

Die vollendete gegenseitige Erkennung stellt nun die völlige Gleichheit wieder her, und die Hauptspannungsfrage: Was wird aus dem Prinzip werden? ist gelöst. Die Gruppe muß jetzt wieder als Ganzes betrachtet und als solches der Frauengruppe gegenübergestellt werden. Dann ist sie dieser unterlegen, ihre Lebenshaltung hat ihr gegenüber bankrott gemacht.

Was jetzt noch bleibt, ist die Wiederherstellung der Gleichberechtigung, die Versöhnung mit den Vertreterinnen des Lebensprinzips. Der V. Akt muß Raum dafür bieten. Shakespeare läßt sie nicht aus freier Gnade gewährt werden, sondern macht die Männer darum kämpfen und insceniert in ihm eine richtige Kleinkomödie, deren Thema „Gewinnung der Frau durch List" lautet. Eine neue Spannungsfrage wird beherrschend: Wird jeder die ersehnte Frau bekommen? Sie ist nicht ganz neu, sondern setzte bereits im II. Akt ein, allerdings schwach. Jetzt, da die Hauptspannungsfrage gelöst, wird sie die herrschende. — Die im neuen Kampf angreifende Partei zeigt

schon das Ende des IV. Aktes, die anzugreifende der Beginn des V. Beide Gruppen stehen sich wie am Anfang als geschlossene Einheiten gegenüber. Im Zusammenstoß, der wie im II. Akt einen Gipfelpunkt bildet, unterliegen wieder die Männer. Die Haupthandlungsvorgänge des I. und II. Aktes finden also am Ende des IV. und Anfang des V. eine Parallele; doch nur im Aeußerlichen, der Gehalt ist jetzt ein anderer geworden, ist geradezu umgekehrt. — Nach der Niederlage wagen die Verliebten einen zweiten, vom ersten unabhängigen Schlag und erringen einen bedingten Sieg. Wieder leisten sie den Entsagungseid, die Anfangssituation wiederholt sich in der Schlußscene. Doch die Basis ist höher. Der Weg, den die Handlung durchlaufen hat, ist dem einer Spirale zu vergleichen, jener Form, die uns im englischen Drama durchaus nicht unbekannt ist. — Die Entsagungsforderung wird bedingt durch die Meldung vom Tode des Vaters der Prinzessin. Ein ernster Ton klingt so in die bisherige, ungestörte Heiterkeit, doch behandelt ihn Shakespeare mit Lylyscher Leichtigkeit. Die Vereinigung der Parteien am Ende ist nicht ganz vollkommen, es fehlt zum völligen Abschluß noch ein Schritt, der im Stück selbst nicht mehr vollzogen wird. Dadurch erhält das Werk am Ausgang eine leichte Oeffnung und ist nicht so streng geschlossen wie zu Beginn. Der Eindruck der Endauflockerung wird noch verstärkt durch die recht selbständig anmutende Kleinkomödie, die in ihrem fast revueartig aufgezogenen Maskenspiel die eigentliche Haupthandlung um das Thema „Kampf des Lebens gegen den Geist" ein Stück über sich hinausführt.

Die erste Nebenhandlung hatte im II. Akt geruht, entsprechend auch im IV. Für sie bedeutet der V. Akt, was für die Haupthandlung der IV. war. Wurden also der erste Zusammenstoß und die entscheidende Tat (Briefsendung) in der Haupthandlung von der Nebenhandlung als Reflex vorausgeworfen, so wirft jetzt bei der Lösung die Haupt- die Nebenhandlung voraus. — Die Gruppe der Hofherren bringt Armado zur Niederlage und wird so direkt in die Nebenhandlung eingeschaltet. — Die Parallelität mit der Haupthandlung wird genau bis zum Ende durchgehalten. — Die Entdeckung bedeutet wie für die Haupthandlung auch hier den Höhepunkt, der also kurz vor Schluß fällt und dem ganzen Stück noch einmal einen Aufschwung gibt. Wie die Haupthandlung entbehrt auch die Nebenhandlung am Ende der letzten Geschlossenheit.

Der erste Handlungsstrang war, als Ganzes betrachtet, recht schwach, die Nebenhandlung ist noch dünner. Denn hier fehlt dem von Jaquenetta erregten Konflikt zwischen Fühlen und Denken die Substanz sich auszudrücken. Armado gerät nicht in Widerspruch zu Gleichen, mit denen er auf Leben und Tod verbunden ist. Es fehlt damit dieser Nebenhandlung die Fülle gebende Umkleidung; sie wiederholt nur den nackten Kern der Haupthandlung.

Noch schwächer ist der dritte Strang, der erst spät, in der 2. Scene des IV. Aktes, einsetzt. Die zunächst in ihm auftretenden Gestalten sind Parallelfiguren: Holofernes und Nathaniel. Sie sind groteskkomische Vertreter der Gelehrsamkeit, ähnlich Armado, und wie dieser Karikaturen der feinkomischen Hofherren. Aber weil sie deren Karikaturen sind, haben sie auch eine gewisse Parallelität zu ihnen. Ihnen beigegeben ist der grobkomische Dull, der die Un-

wissenheit verkörpert, also Kontrastfigur ist. Die Scene wiederholt nur ein Motiv des Hauptthemas: Hochmut des Wissens über das Unwissen. Eine schwache Bindung mit dem Gesamtgeschehen wird versucht: Jaquenetta läßt sich vom Pfarrer den empfangenen Brief vorlesen.

Waren die Figuren des dritten Stranges in IV, 2 mit der einen Partei der Nebenhandlung zusammengetroffen, so bei ihrem zweiten Auftritt, V, 1, mit der anderen: Armado. Und nun bilden sie mit ihm einschließlich Moth und Dull eine einheitliche Gruppe, die ein Ziel verfolgt: Die Aufführung. Das bedeutet wieder einen Konflikt Gelehrsamkeit — Leben, Theorie — Praxis, genau wie bei den ersten beiden Strängen. Armado ist dadurch an zwei Handlungen beteiligt, das ist die zweite, bereits stärkere Bindung des dritten Stranges mit dem Gesamtgeschehen. Es erfolgt noch eine: Die Aufführung findet in V, 2 vor den Trägern der Haupthandlung statt und scheitert an den Witzen der Herren. Sie werden also jetzt den Spielenden gegenüber zu Vertretern des Prinzips des Lebens, spielen ihre neue Rolle zum ersten Male aktiv und lassen andere an sich scheitern, wie sie gescheitert waren. — Die Scene vereint wieder die Vertreter aller drei komischen Tonarten in Harmonie. Doch klingt eine jede noch deutlich für sich, sodaß man sie heraushört. Ganz am Schluß versucht Shakespeare eine völlige Synthese, die ihm nicht ganz gelingt. —

Das Stück in seiner Gesamtanlage zeigt also ein Herumexperimentieren Shakespeares mit den Hauptmitteln Lylyscher Technik: Der Vielsträngigkeit des Geschehens und der Parallelität der Anordnung. Wobei einmal die Haupthandlung in sich parallel gegliedert war, zum anderen jedoch Parallelscenen von der ersten Nebenhandlung her erhielt. Genau besehen, bestand die Haupthandlung aus vier Parallelstreifen, deren jeder eine Notwendigkeitskette war, ähnlich wie in Lylys „Loves Metmorphosis" die Nymphen-Schäfer-Handlung. Doch ging nur ein Streifen von Anfang bis Ende sichtbar durch. Die drei Streifen der König-, Dumaine-, Longaville-Handlungen liefen unterirdisch weiter und tauchten erst am Ende in der Erkennungsscene (IV, 3) wieder auf. Die erste Nebenhandlung bestand nur aus einem Streifen, der aber parallel mit den vier Streifen der Haupthandlung ging. Die dann eintretende Kreuzung besteht, scharf gesehen, zwischen ihm und dem Bironstreifen der Haupthandlung. Wie bei dem Anfänger Lyly ist also auch bei Shakespeare noch der Hauptfehler der dünne Zusammenhang; die restlose Verschmelzung fehlt durch diese Zerlegung in Einzelstreifen, von denen beliebig einer oder zwei herausgelöst werden könnten.

Die Anwendung der Dreigruppierung in der Haupthandlung ist nur insoweit gelungen, als die Frauenpartei die Spaltung in die ihr entgegengesetzte Männergruppe bringt. Dann aber ist ihre Rolle als Mittelpartei aus, ihre Bedeutung gewinnt die Frauengruppe erst wieder im V. Akt, wenn sie wie im II. geschlossen den vereinten Männern gegenübersteht, aus der Drei- ist somit die Zweigruppierung geworden.

Der V. Akt ist nicht restlos gelungen. Shakespeare fürchtete, daß das Geschehen für fünf Akte nicht reichen würde und der letzte zu

dünn geraten könnte. So walzte er die für ihn übrigbleibende Parteienversöhnung zu einem kleinen Sonderspiel aus; auf diese Weise entsteht die Empfindung, daß der Akt sich zu selbständig mache. Und da er außerdem noch den zweiten Hauptteil der ersten Nebenhandlung enthält, ferner fast die ganze Handlung des dritten Stranges, so wird er unverhältnismäßig lang und tritt in ein deutliches Mißverhältnis zu den anderen Akten. Demgegenüber muß aber anerkannt werden, daß es Shakespeare gelungen ist, jedem Akt seine Bedeutung für das Geschehen zu geben; für die Haupthandlung bedeutet allerdings der Schlußakt am wenigsten. In seiner Haltung und Stimmung hat dieser etwas Festliches, wie eine Feier, die die hergestellte Harmonie verherrlichen soll; doch ist während des Festverlaufes, während des Mummenschanzes und der Aufführung diese Harmonie noch nicht restlos hergestellt, sondern bildet sich erst. Das Fest selber ist eine kleine Intrige; aber da diese Intrige sich eben als Fest, als Maskerade abspielt, bekommt sie etwas so ungewöhnlich Graziöses, wie es Lyly kaum gelang. — Im ganzen ist das Stück als Drama noch zu schwach. Mehrere Geschehen müssen zur Füllung des fünfaktigen Rahmens herhalten, genau wie bei Lyly; mit dem Hauptstrang allein könnte das Stück in drei Akten zu Ende geführt werden. Die Gliederung verschwimmt noch. Einzelpunkte von dramatischer Bedeutung, wie Triumph einer Partei, völlige Niederlage der anderen, markante Schläge, auch die Höhepunkte sind nicht scharf genug herausgearbeitet. Durch diese Zurückhaltung bekommt das Stück einen unlebendigen Charakter, dessen Starrheit durch die aufdringliche Parallelität verstärkt wird.

The Comedy of Errors.

In seinem zweiten Lustspiel versucht sich Shakespeare auf einem ganz anderen Gebiet. Hatte er sich für das erste die an Intrigen und Verwicklungen arme Komödie Lylys zum Vorbild genommen, so geht er jetzt auf die „Menaechmi" des Plautus zurück, jenes Spiel, das wir als reine Verwicklungskomödie bezeichnet hatten und bei dem es nur auf die Fülle des Geschehens ankam; und zwar nicht auf das logische Fortschreiten einer durchdachten Intrige, sondern auf jenes tolle Spiel, das eine höhere Macht inscenierte, die außerhalb der Kraftsphäre des Menschen lag, all seine Pläne umwarf und ihn weder Freund noch Feind in dem wirbelnden Spiel, das sie mit ihm trieb, erkennen ließ.

Um dem Verlauf der strukturellen Linien des Stückes folgen zu können, müssen wir uns vorerst klar sein über die Personengruppierung, wie sie in dem Augenblick ist, da das Spiel anhebt. Auf der einen Seite steht Antipholus von Syrakus (A. v. S.) mit seinem Diener Dromio (D. v. S.), auf der anderen des Antipholus Zwillingsbruder Antipholus von Ephesus (A. v. E.) mit seinem Diener Dromio (D. v. E.), dem Zwillingsbruder des D. v. S. Shakespeare hat also das Plautinische Vorbild der Menaechmen um die beiden Zwillingsdiener erweitert. Sei es, daß er dadurch die Geschehensfülle der italienischen Komödien erreichen wollte, sei es auch aus immer noch lebendiger Freude am möglichst weit gehenden Spiel mit Parallelität und Symmetrie, auf jeden Fall schöpfte er die Anregung dazu aus

Plautus' „Amphitruo". — Auf der Seite der beiden Epheser Antipholus und Dromio stehen noch des ersteren Gattin Adriana und deren Schwester Luciana. Hier macht sich von vornherein ein Riß in der Gesamtgruppe der Epheser bemerkbar, ähnlich wie in LLL in der Gruppe der Herren. Zur Partei des Epheser Antipholus gehören ferner noch die Kurtisane sowie der Kaufmann und der Goldschmied; die letzteren allerdings sind mehr oder minder Neutralfiguren.

Die Einführung der beiden Gruppen, der Syrakuser und Epheser, zieht sich durch mehrere Scenen bis tief in das Stück hinein. I, 2 stellt zunächst die Syracuser Gruppe vor, gleich tritt die erste Verwechslung ein, die Grundverwicklung nimmt ihren Anfang und der erste akute Konflikt folgt: A. v. S. — D. v. E. Er steigert sich schnell bis zur Prügelscene und klingt ebenso schnell und kurz ab in einem Monolog des A. v. S. Das Stück hat seinen ersten Gipfelpunkt erlebt, der somit schon ganz früh, am Ende des I. Aktes liegt. — II, 1 führt einen weiteren Teil der Epheser ein: Adriana und Luciana und zeigt, wie A. v. S. für die Teile der Epheser Gruppe — natürlich unbewußt — zum trennenden Keil wird. II, 2 bringt einen neuen Konflikt, oder besser: ein bereits im I. Akt entstandener Konflikt erfährt eine Ueberlagerung. An die Stelle der einen Partei (D. v. E.) wird eine andere (D. v. S.) geschoben und die Last der Feindseligkeit von der ersten auf die letztere geworfen. Unwissend ist D. v. E. zur Keilpartei geworden, die sich trennend in die einheitliche Syracuser Gruppe geschoben hat. Beide Gruppen, die Epheser wie die Syracuser, werden sich also gegenseitig zu Keilparteien, gegenseitig ihre Einheit zersprengend. Der zweite Konflikt steigert sich noch rascher als der erste zur Prügelscene, das Stück erlebt damit bereits um die Mitte des II. Aktes seinen zweiten Gipfelpunkt, der von derselben Höhe ist wie der erste; die Scene, die ihn enthält, ist parallel zu der, die den ersten bringt. Im zweiten Teil dieser Scene wird die endgültige Trennung der beiden Hälften der Epheser Gruppe vollzogen, A. v. S. führt seine begonnene Rolle als Keil zwischen A. v. E. — Adriana und Luciana voll durch. Darüber hinaus vollzieht sich die Vereinigung des abgetrennten Teiles mit dem trennenden: A. v. E. steht jetzt mit seinem Diener als geschlossene Einheit gegen die andere Einheit A. v. S. und D. v. S. plus Adriana und Luciana. Die Anfangsgruppierung hat sich damit geradezu umgekehrt. Die Verwirrung der Gesamtlage ist so entscheidend verschärft. — Den Zusammenstoß zwischen den neugebildeten Parteien bringt der Mittel- (III.) Akt, in dem Shakespeare die zweite Hauptfigur (A. v. E.) und zwei für das Spiel wichtige Nebenfiguren (Goldschmied und Kaufmann) zum erstenmal auftreten läßt. Zum ersten Male stoßen jetzt die vier Hauptfiguren zusammen, wenn auch durch eine Mauer getrennt. Der Konflikt, der zwischen den Epheser und Syracuser Zwillingen bereits als Grundkonflikt vorhanden ist (vgl. später), flammt jetzt offen zwischen den Epheser Männern und Frauen auf. Der Kampf ist kurz und scharf und führt reißend zum dritten Gipfelpunkt des Stückes, der wesentlich gesteigert ist gegenüber den beiden ihm vorausgehenden. Dabei ist bemerkenswert, daß in diesem Stück bisher jeder Akt einen Höhepunkt brachte. Der des III. Aktes fällt mit einem dramatisch wichtigen Punkt zusammen: Die Epheser

Zwillingsteile unterliegen, während die Syracuser den entscheidenden Schlag geführt haben, durch den A. v. E. zur Gegenhandlung herausgefordert wird. — Im kurzen Schlußteil von III, 2 wird dann ein neuer Konflikt vorbereitet, der für den IV. Akt beherrschend werden und die Gesamtverwicklung auf den Höhepunkt treiben soll: Angelo verwechselt A. v. S. mit A. v. E. Die Auswirkung dieser neuen Verwechslung zeigt sich bereits in IV, 1: Konflikt Goldschmied — A. v. E. A. v. S. ist so für die Epheser Gruppe nochmals zum trennenden Keil geworden. Nach der Methode, die Shakespeare bisher in diesem Stück verfolgte, jeden aufflammenden Konflikt so rasch wie möglich zu einem Höhepunkt zu treiben, verfährt er auch hier, sodaß das Stück gleich zu Beginn des IV. Aktes seinen vierten Gipfelpunkt erreicht. Er liegt — vor allem im theatralischen Effekt — niedriger als der im III. Akt. Die Linie, die einen Gipfel mit dem anderen verbindet, ist also abgestiegen. Zur selben Zeit, da der A. v. E. — Angelo-Konflikt noch seinen Höhepunkt hält, flammt schon wieder ein neuer auf, sich gewissermaßen in den ersten hineinblendend: A. v. E. — D. v. S. Doch verglimmt er ebenso schnell wie er aufgeflammt war, eine Vereinigung wird vollzogen und A. v. E. verwendet D. v. S. zum Gegenschlag gegen Angelo. Auf diese Weise muß sich jetzt D. v. S. trennend zwischen A. v. E. und D. v. E. schieben, sowie sich der letztere im I. Akt trennend zwischen D. v. S. und A. v. S. geschoben hatte. Der Gesamtzustand erfährt nochmals eine bedeutende Verwirrung. — Die Scenen IV, 2 und IV, 3 haben für das Gesamtgeschehen keine Bedeutung und nur wie III, 2 episodischen Charakter. Umso wichtiger ist die letzte Scene dieses Aktes (IV, 4). Der Konflikt Angelo — A. v. E. ist noch wach. D. v. E. tritt hinzu, die in IV, 1 durch D. v. S.' Vereinigung mit A. v. E. vorbereitete Trennung zwischen A. v. E. und D. v. E. vollzieht sich jetzt. Wieder steigert sich der Konflikt in wenigen Sätzen zum Höhepunkt, zur Prügelei. Damit hat das Stück seinen fünften Gipfel, der noch niedriger als der vierte liegt, erreicht; die Linie ist also weiter gefallen. Doch schwingt sie sich in derselben Scene noch gewaltig auf. Adriana, Luciana und die Kurtisane lassen ihren Konflikt mit A. v. E. jetzt in vollen Flammen auflodern, wodurch der mit dem Goldschmied und dem Diener glatt überblendet wird. Die schlagartige Steigerung führt bis zum eigentlichen Höhepunkt des Stückes: A. v. E. und D. v. E. werden als Wahnsinnige gebunden. Die Kurve hat ihre höchste Höhe erreicht. Der Verlaufshöhepunkt fällt mit einem dramatisch außerordentlich wichtigen Punkt zusammen: Der zweite Held (A. v. E.) ist völlig unterlegen. Damit kommt das Geschehen im IV. Akt noch nicht zur Ruhe. Sowie A. v. E. und D. v. E. abgeführt sind, stürmen plötzlich A. v. S. und D. v. S. mit blanken Schwertern herein Die unvermeidliche Verwechslung tritt ein und vor allem: die Epheser Frauen, solange mit den Syracusern vereint, geraten jetzt auch im Konflikt mit diesen. Die Konfliktlast wird mit kühnem Schwung von der Epheser Männergruppe auf die Syracuser hinübergeworfen. Auch hier bleiben die Syracuser, wie bei der Kurtisane, vorläufig Sieger. Die Scene bedeutet einen nochmaligen Gipfel, von denen der IV. Akt also vier hat, während die vorhergehenden jeder nur einen aufwiesen. Der letzte Gipfel des IV. Aktes fällt ebenfalls mit einem dramatisch wichtigen Punkt zusammen: dem der stärksten Verwirrung der Gesamtlage. — Der V. Akt bis zur

Flucht der A. und D. v. S. ins Kloster ist dem IV. parallel (Streit mit Kaufmann und Goldschmied, Herr und Diener für Wahnsinnige gehalten). Nur was vorher einen ganzen Akt in Anspruch nahm, ist hier, nur die Hauptpunkte wiederholend, auf eine kurze Scene zusammengedrängt. — Recht betrachtet, bringt der erste Teil des V. Aktes nur eine Fortsetzung des Vorganges, der am Ende des IV. einsetzte: Die Epheser Frauen sehen die Syracuser mit bloßen Schwertern, glauben die Epheser seien wieder losgebrochen und wollen sie zum zweiten Male binden lassen. Zwischen Erblicken und Binden-lassen-wollen aber liegt der Akteinschnitt, der einen zusammenhängenden Vorgang zertrennt. Was sich zu Beginn des V. Aktes abspielt, bis zur Flucht der Syracuser ins Kloster, gehört noch in den IV. Akt; das Ende dieses Geschehensabschnittes kommt erst mit dem Verschwinden der Syracuser, hier wäre der Gliederungseinschnitt passend. — Der Inhalt des eigentlichen V. Aktes ist die Lösung. Bemerkenswert ist, daß Shakespeare hierzu noch mit der Aebtissin eine neue und für den Kampf der Parteien gar nicht unwichtige Figur einführt. Jeder Akt — bis auf den IV. — bringt also neue Gestalten und macht den Kranz der bereits vorhandenen üppiger. Vor allem aber: Mit jeder neuen Figur wird ein neues Interesse wach, sodaß bis zum Schluß ein immer frischer Reiz auf den Zuschauer ausgeübt wird, auch noch, als der Strom des Geschehens schon dünner zu fließen beginnt und nichts Wesentliches mehr erwartet wird. — Nach einer kurzen Ruhepause steigert sich die Handlung noch einmal und zum letzten Mal: Es wird gemeldet, daß Herr und Diener wieder los seien, gleich darauf stürzen sie herein. diesmal aber die Epheser. Am Schluß von IV, 4 hatte die Verwirrung der Situation ihren Höhepunkt erreicht. Jetzt steigert sie sich nicht weiter, sondern behält den erreichten Grad bei, denn das Schlußereignis aus dem IV. Akt wird nur wiederholt; damit wird die Parallelität der Akte IV und V fortgeführt. Auch der Gipfelpunkt des Geschehens wiederholt sich damit. Die Handlung ist jetzt ausgepumpt und die Lösung notwendig. Die Syracuser Zwillinge treten auf, damit prallen die eigentlichen Kontrahenten des ganzen Stückes zusammen: Der Epheser Teil der Zwillinge mit dem Syracuser. Die Handlung hat sich zu ihrem letzten Gipfelpunkt erhoben, von dem aus sie ganz schnell herabfällt und verglüht. Der Zusammenstoß bedingt die Erkennung, diese die Lösung der Verwicklung und die Beilegung aller Konflikte; die Endharmonie wird hergestellt. —

In LLL hatten die Parteien den bewußten Willen zum Konflikt, und die Verwicklung erwuchs aus intrigantem Handeln. Hier erwächst der Konflikt ungewollt aus den unbewußten Verwechslungen, von denen vom I. bis zum V. Akt ununterbrochen neue eintreten. Mit jeder neuen Verwechslung flammt ein neuer Konflikt auf, der entweder schnell verlöscht oder in einem schwungvollen Bogen sich auf andere Parteien überlagert. Mit jedem neuen Konflikt wird eine neue Spannung eingeschaltet, die entweder mit seinem Verlöschen sich löst oder mit seiner Uebertragung auf eine andere Leitung umgeschaltet wird. Wie seine eigene Spannung hat auch jeder Konflikt sein eigenes Thema. Alle aufflackernden Einzelkonflikte aber sind nur Lichter, die auf einem von Anfang bis Ende durch das Stück sich ziehenden Hauptstrom tanzen: Das ist der Grundkonflikt zwischen

dem Syracuser Teil der Zwillinge und dem Epheser, der alle anderen Konflikte bedingt. Beide Teile wissen nicht einmal um ihre Existenz, geschweige daß ein Konflikt zwischen ihnen besteht. Aber nichtsdestoweniger ist er vorhanden. Es tritt hier der umgekehrte Fall ein wie in LLL. Dort bildete Biron sich einen Konflikt mit seiner Gruppe ein, der tatsächlich gar nicht existierte, während hier die Zwillinge gar nicht auf den Gedanken kommen, daß sie sich in einem Konflikt befinden könnten, und doch ist er vollste Wirklichkeit. Er verschmilzt alle Einzelkonflikte in sich zur Einheit, desgleichen ihre Themen. Er schafft eine Grundspannung, die stets wach bleibt und sich steigert, wenn auch die Einzelspannungen sich lösen. Diese Grundspannung fragt nicht nach dem Ausgang des Kampfes, nach dem Sieger, sondern ihre Zielfrage ist: Wie wird diese Verwirrung sich lösen? Neben diesem — unbewußten — Grundkonflikt, der die Bedingung des Stückes überhaupt ist, existiert ein zweiter, der das ganze Stück sich hindurchzieht: Der zwischen A. v. E. und Adriana. Er ist zu Beginn bereits verdeckt vorhanden und wird durch A. v. S.' Wirkung als Keilpartei akut. Er geht aber nicht von Anfang bis Ende glatt durch wie der Grundkonflikt, sondern schwingt sich am Schluß des IV. Aktes mit einem grandiosen Bogen von A. v. E. auf A. v. S., läßt seine Last auf ihm bis zur Mitte des V. Aktes und schwingt sich dann wieder auf A. v. E. zurück. Sein Thema ist ein Ehestreit. Das wird jedoch völlig zurückgedrängt und überblendet vom Licht des Hauptthemas — Verwirrung durch Zwillingsverwechslungen —, sodaß es nur noch ein ganz schwaches Eigenleuchten behält. Eine Eigenspannung, als zweite Grundspannung, hat dieser Konflikt nicht. Seine Spannung wird wie die aller Einzelkonflikte vom Hauptspannungsstrom aufgesogen. Der Nebenkonflikt wird also völlig in den Hauptkonflikt eingebaut, nicht anders wie die unzähligen kleinen Einzelkonflikte.

Es gelingt Shakespeare in dieser seiner zweiten Komödie fünf Akte mit einer Handlung zu füllen. Eine Nebenhandlung benötigt er nicht, kann sie sogar nicht gebrauchen, da die Haupthandlung allein schon allzu üppig wuchert. Die grobkomischen Figuren — D. v. S. und D. v. E. —, die nach dem Vorbild der Lylyschen Technik Träger einer Parallelhandlung oder zum mindesten von Parallelepisoden sein sollten, werden hier völlig von der Haupthandlung beansprucht und sind für ihre Entwicklung und ihr Fortschreiten so unbedingt notwendig, daß ihnen keine Zeit zur Bildung einer eigenen Handlung bleibt. Das letzte der Lylyschen Stücke, „The Woman in the Moon", hatte sich bereits in dieser Verwendungsart des niedrig-komischen Elementes versucht, Shakespeare greift sie hier auf, nachdem er in seinem ersten Lustspiel die Technik der übrigen Lylyschen Stücke übernommen hatte. Die beiden Dienerfiguren spielen hier das gleiche Thema wie ihre Herren, aber sie spielen es nicht selbständig sondern im völligen Verein mit ihnen; sie sind ihre unselbständigen, von ihnen unlösbaren Schatten. Allerdings, der Keim für eine selbständig von ihnen durchgeführte Nebenhandlung ist vorhanden: D. v. S. wird von der schwarzen Köchin für D. v. E. gehalten und mit Anträgen verfolgt. Das ist die Wiederholung in Umkehrung eines episodischen Motivs der Haupthandlung: A. v. S. verfolgt Luciana mit Liebesgeständnissen. Doch bleibt es beim Keim, D. v. S. erstattet seinem

Herrn A. v. S. nur einen epischen Bericht darüber ab, ohne daß je etwas davon in Handlung umgesetzt würde.

Wenn Shakespeare auch keine eigentliche Nebenhandlung gab, so wollte er doch nicht ganz auf ein zweites Geschehen verzichten. Die Tradition war zu stark. Da das eigentliche Stück aber gar keinen Platz mehr bot, so legte er das zweite Geschehen als Rahmen um das Ganze. Die 1. Scene des I. Aktes eröffnet das Spiel mit der Herzog-Aegeon-Handlung. Aegeon, in Konflikt mit dem Herzog, erzählt ihm sein trauriges Schicksal, und dieser Bericht wird die zum Verständnis des folgenden Verwicklungsspieles notwendige Situationsdarlegung. Die Haupthandlung wird also durch das Rahmengeschehen eingeleitet, sie empfängt von ihm ihr erstes Licht, um dann in der folgenden Scene selbständig aufzuleuchten. Die Handlung, die die erste Scene brachte, schweigt nun völlig. Die Spannung, die sie erregte, läuft als unterirdischer Strom durch das ganze Stück, bis sie endlich im V. Akt wieder hervorbricht. Erst hier tauchen die fast vergessenen Gestalten aus der Eröffnungsscene wieder auf; Aegeon steht noch einmal vor seinem herzoglichen Richter, die Anfangssituation wiederholt sich also, nachdem die Welt ein gut Stück weitergerollt ist. Das ist jene Technik, die wir bereits in den Moralitäten beobachteten und die auch Shakespeare in seinem ersten Lustspiel LLL verwandte: Der spiralige Ablauf. Doch das Stück läuft weiter: Der Punkt der Feindseligkeiten mit dem Herzog wird verlassen und die Versöhnung herbeigeführt. — Bei ihrem zweiten Aufleuchten wird die Rahmenhandlung noch enger mit dem Hauptgeschehen verknüpft. Am Anfang leitete sie es als eine Art Prolog ein, jetzt wird sie in seinen Strudel mit hineingerissen und gezwungen, das Hauptthema, die Verwechslungskomödie, mitzuspielen. Die Erkennung und die aus ihr folgende Verwicklungslösung der Haupthandlung wird zur Bedingung für die Beilegung des Rahmenkonfliktes Aegeon — Herzog. Also: Die Rahmenhandlung eröffnet die Haupthandlung, während die Haupthandlung die Rahmenhandlung beschließt. —

Wir hatten gesehen, daß Shakespeare in seinem ersten Lustspiel versuchte, die drei Variationen des komischen Tones möglichst eng zusammenklingen zu machen, ja, völlig zu verschmelzen. Der Versuch wird hier fortgesetzt und gelingt noch besser. Die beiden Hauptfiguren der Haupthandlung, A. v. S. und A. v. E., bringen, rein als Charaktere betrachtet, keinen deutlich markierten Stimmungston auf die Bühne. Die Situationen aber, in denen sie sich während des ganzen Stückes befinden, sind so toll, daß der Grundton des Stückes groteskkomisch wird. Doch wohlgemerkt: Der groteske Ton geht von den Situationen, nicht von den Figuren aus. Die Diener der Hauptgestalten dagegen bringen als Charaktere einen deutlichen Eigenton. Sie sind grobschlächtiger als ihre Herren und verbreiten eine ausgesprochen komische Atmosphäre um sich. Der Ton, den sie klingen machen, ist in seinem Charakter ungefähr dem zu vergleichen, der von den Situationen ausgeht, in denen ihre Herren sich befinden. Auf diese Weise ist die Verschmelzung fast vollkommen zu nennen. Die Prügelscenen tönen grobkomisch. Doch geht dieser grobe Ton nicht neben dem grotesken her, sondern der letzte steigert sich ganz natürlich zum ersten, um sich dann sofort nach Beendigung der

Prügelei wieder zu mildern. Ebenso selten und kurz wie die grobkomischen sind die feinkomischen Scenen. Das sind die zwischen Adriana und Luciana in II, 1 und IV, 2, zwischen Luciana und A. v. S. in III, 2 und schließlich zwischen Aebtissin und Adriana im V. Akt. Diese Scenen sind Ruhepunkte in dem tollen Sturmwind des Geschehens. Wie sie dessen aufgepeitschte Wellen mildern, so mildern sie auch den Stimmungston. — Die umrahmende Handlung beginnt ausgesprochen ernst, doch nicht hoffnungslos düster wie etwa in Lylys „Loves Metamorphosis". Erst im V. Akt wird dieser Ton wieder angeschlagen. Jetzt ist aber der groteskkomische schon so stark geworden, daß der ernste nicht mehr deutlich durchzudringen vermag. Ja, er wird, indem der Alte in den Verwechslungsstrudel hineingerissen wird, einfach überblendet. — Das Ende bringt eine vollkommen gelungene Synthese. Der groteskkomische Ton des Hauptgeschehens wird durch die Erkennung und Lösung zu einer milden Heiterkeit herabgedämpft, während der Ernst der Rahmenhandlung in Fröhlichkeit aufglänzt. Der Ton der beiden Diener verliert durch die Rührung der Erkennung seine Grobheit. Ein Schlußfest wird in diesem Stück nicht gefeiert; die Schlußstimmung aber ist von heiterster Festlichkeit. —

In der Figuren- und Scenenanordnung ist Shakespeare noch verhältnismäßig streng. Die Hauptpersonen waren, wie wir bereits sahen, vollkommen symmetrisch gruppiert, desgleichen die Scenen. Der II. Akt lief zum großen Teil parallel dem I., der V. auf lange Strecken parallel dem IV. Dagegen enthielt der Mittelakt in sich zwei Parallelepisoden (A. v. S. und Luciana, D. v. S. und Küchenmädchen). Eine Lockerung ist gegenüber LLL also kaum festzustellen, und doch ist ein großer Schritt vorwärts getan. Soweit wir bisher festgestellt hatten, auch noch in LLL, war es meist so, daß die einzelnen Parallelabschnitte an- bzw. nebeneinandergereiht waren, ohne daß der eine den anderen notwendig bedingte. Anders hier. Mit Ausnahme der beiden Episoden im III. Akt steht jetzt der zweite Parallelabschnitt in innerlichem Zusammenhang mit dem ersten und wächst aus ihm hervor. Die Scene A. v. S. — D. v. S. in II, 2 ist kausal durch die zwischen A. v. S. und D. v. E. in I, 2 bedingt, und der Versuch, A. v. S. und D. v. S. im V. Akt als Irre zu binden, ist nur möglich, indem man durch ihr bloßes Auftreten glauben muß, die kurz vorher gebundenen seien wieder los.

Schon Lyly hatte versucht, die äußeren Prinzipien der Form mit den inneren der Dramatik zu vereinigen. In „Mother Bombie" war er auf diesem Wege außerordentlich weit gedrungen, doch scheiterte der Eindruck der künstlerischen Vollendung an der gesuchten Starrheit. Was Lyly nicht erreichte, gibt in diesem Stück Shakespeare. Die Vereinigung beider Prinzipien ist vollkommen und die Starrheit so weit gelockert, daß der Eindruck des Kunstgewerblichen nicht mehr aufkommen kann. —

Der Gesamtfortschritt in der Technik, den Shakespeare von LLL zu Err gemacht hat, ist bedeutend. Und doch konnte er auch hier noch nicht stehen bleiben, denn auch dieses Stück ist nach einseitig angewandten Prinzipien geschaffen. In LLL war das Geschehen, vor allem aber die Verwicklung, Nebensache. Was gesprochen wurde,

war das Wichtige, der Geist überwog das Leben. Hier ist es umgekehrt. Die Verwicklung ist alles, der Geist nichts. Ohne zu denken werden die Menschen herumgewirbelt. Freilich werden innerlich die Grundsätze des Dramatischen gewahrt, das Geschehen ist — vom Dichter und Zuschauer aus gesehen — völlig folgerichtig gebaut. Doch das ist zu wenig. Zu einem vollendeten Drama gehört das bewußte, planvolle Mithandeln des Menschen, nicht das der übergeordneten Mächte allein. Der Versuch dazu war in LLL bereits gemacht (durchdachtes Handeln durchkreuzt von einer ungewollten Verwechslung), doch fehlte zum Gelingen die Fülle des Lebens, wie sie sich in Err offenbart.

The Two Gentlemen of Verona.

Shakespeares dritte Komödie, Gent., macht sich viele konstruktive Elemente, die in den beiden vorhergehenden Lustspielen bereits verwandt wurden, wieder zunutze, ja, versucht sogar, manche, die in einem der beiden Stücke LLL oder Err getrennt vorkamen, hier zu kombinieren. Darüber hinaus jedoch zeigen Gent. starke Eigenwilligkeiten, die in den beiden vorhergehenden Komödien noch nicht anzutreffen waren.

Das erste, was dieses Stück hervorhebt, ist die Spieleröffnung. Gleich die Eingangsscene, I, 1, zeigt Valentin und Proteus als Freundespaar, sie bilden also eine festgeschlossene Gruppe. Der fortschreitende Akt führt dann das Werden einer neuen Einheit vor (Proteus und Julia), die erst in II, 2 sich vollendet. Eine ähnliche Gruppenbildung zeigt der II. Akt. Hier schmachten Valentin und Silvia nach Vereinigung, die in II, 4 vollzogen ist. Erst wenn die Gruppierung der Figuren sich bis dahin entwickelt hat, kann das eigentliche Drama seinen Anfang nehmen.

Der Unterschied zwischen dieser Spieleröffnung und der in LLL und Err liegt darin, daß, wenn in den beiden letztgenannten der Vorhang sich hebt, die Grundkonstellation der Figuren und Gruppen so, wie der Beginn des Dramas sie erfordert, bereits fertig vorhanden ist. (Es tut nichts zur Sache, daß nicht gleich in der Eröffnungsscene durch die Einführung aller Figuren die Grundkonstellation sofort klar gemacht wird, sondern sich erst nach und nach enthüllt.) Hier in Gent. jedoch formiert sie sich erst. Eine Art Vorspiel, oder richtiger: zwei Vorspiele rollen ab, ehe das eigentliche Drama beginnt. In beiden Vorspielen ist eine Frau zu erobern (oder richtiger: im zweiten ein Mann?), d. h. also, ein Kampf muß durchgeführt werden, der eine eigene Spannung erregt mit der Zielfrage: Wird der Angreifer siegen? Die Themen sind gleich, bilden aber eine selbständige Vorlagerung zum eigentlichen Hauptthema (Verrat der Freundschaft um Liebe). Mit der Vereinigung sind die Vorthemen abgespielt und die Spannungen erlöschen.

Die Einführung der Hauptfiguren geschieht in der lockeren Art der Err, nicht wie in LLL in zwei streng parallel geordneten Scenen, von denen die erste die eine, die zweite die andere Gruppe vorstellte. Diese lockere Art ist hier bedingt durch die in Bewegung aufgelöste Konstellationsdarstellung. Allerdings beendet sich die Einführung der Hauptfiguren im II. Akt, das erinnert an LLL, während sie in

Err sich noch viel tiefer in das Stück hineinzog. An LLL gemahnt noch ein Zug: Die Gruppe der Männer, die nachher durch die Frau (Silvia) gespalten werden soll, wird gleich zu Beginn als Einheit vorgeführt.

Einen ähnlichen Weg wie in der Darstellung der Grundkonstellation der Figuren versucht auch Shakespeare in der Aufzeigung der Konfliktsvorbedingung einzuschlagen. In Err wandte er die alte Technik des Plautus an, der einfach in einem Prolog oder in einem prologischen Dialog den Zuschauern alles Nötige mitteilte (epische Technik). In LLL hatte er zwar schon versucht, die Vorbedingungsdarstellung selber in Bewegung aufzulösen, d. h. der Eid, der den Konflikt heraufbeschwor, wurde erst im Verlauf des Stückes durch Unterschrift bekräftigt (I, 1). Doch im Grunde war dieser Versuch mißlungen. Was Shakespeare in diesem Stück nicht zuwege brachte, gelingt hier in Gent. mit besserem Erfolg. Wie sich die Bewegung der Gruppenbildung bis in den II. Akt hineinzieht, so auch die der Bedingungsherbeiführung. Diese Bedingung (und zwar die äußere) ist, daß beide Freunde in Mailand auftauchen und des Herzogs Tochter Silvia sehen. Erst dann können beide sich in sie verlieben und dadurch den Konflikt zwischen sich heraufbeschwören. Die Bedingung wird nun stufenweise eingeführt in I, 1 und 3, II, 1 und 2, und erst in II, 4 ist sie restlos erfüllt: Valentin und Proteus stehen vor Silvia.

Rein formal gesehen wirkt das tändelnde Vorspiel der Gruppenbildung und Bedingungseinführung wie ein dem Hauptspiel sich vorausschlängelndes und zu ihm hinführendes Ornament. Mit den beiden ersten Komödien verglichen zeigt so die dritte einen stark gelockerten und geöffneten Beginn, indem sie noch ein Stück von der Welt zeigt, die vor dem eigentlichen Drama liegt, während jene in strenger Geschlossenheit sofort mit dem Hauptthema — wobei in Err der Rahmen als prologische Situationsklarlegung gefaßt wird — einsetzten. Eine Neuerfindung Shakespeares ist diese Eröffnung nicht, schon in den frühen Moralitäten („The Castle of Perseverance" und „Wisdom") fanden wir sie. Der dramatische Vorteil, den sie bietet, ist der, daß von vornherein eine kräftige Dynamik in das Stück gebracht und versucht wird, alles Berichtmäßige, also Epische, in Handlung umzusetzen.

Wir hatten gesehen, daß jedes der beiden Vorspiele seine eigene Spannung hatte, die auf den Ausgang der Liebeswerbung sich richtete und mit ihrem Erfolg sich löste. Die Spannungslösung des zweiten, Valentin-Silvia-Spieles, wird jedoch zur Ursache einer sich einschaltenden dritten. Dadurch, daß Valentin Silvia gewinnt, gerät er in Konflikt mit dem Nebenbuhler Thurio, vor allem aber mit dem Herzog. Trennend schiebt er sich, als Keilpartei wirkend, zwischen Vater und Tochter und zieht die letztere auf seine Seite. Ganz natürlich erwächst daraus die Spannungsfrage: Wie wird dieser Konflikt ausgehen? Auf diese Weise wird ein leichter und zwangloser Uebergang vom Vor- auf das Hauptspiel geschaffen und die Vorspannung auf die Hauptspannung umgeschaltet.

Das eigentliche Drama setzt in der 4. Scene des II. Aktes ein, also ungefähr in seiner Mitte. Proteus stößt mit Julia zusammen. Die

Begegnung ist ganz kurz, bedeutet aber für das Stück einen Gipfelpunkt (den ersten). Aehnlich verhielt es sich in LLL: Auch dort setzte das Drama mit dem Zusammenstoß der Männer und Frauen im II. Akt ein, auch dieser Zusammenstoß war ein Gipfel. Wie er ist auch der erste Gipfel in Gent. wenig markant, weil der Zuschauer noch gar nicht weiß, worum es geht. Erst wenn der erste Sturmstoß vorbeigerauscht ist, kann er sich orientieren, was er bedeutete: Indem Proteus sich in Silvia verliebt, schiebt sie sich — gegen ihren Willen — als Keilpartei zwischen Proteus und Valentin und zersprengt die Einheit ihrer Gruppe in zwei feindliche Hälften. Das eigenartige der Figurenführung liegt aber darin, daß Silvia als Keilpartei, schon ehe sie sich als solche auswirkt, mit einem Teil der Gruppe (Valentin) bereits vereint ist und nun, nachdem die Spaltung vollzogen, geschlossen mit dem ihr angegliederten Teil gegen den abgetrennten Proteus steht. Die Spaltung, die sie bewirkt, geht dann noch weiter: Sie schiebt sich als Keil auch zwischen Proteus und Julia und bringt ihn zu ihr in Gegensatz. Nach zwei Seiten befindet er sich jetzt also im Konflikt. Und bei genauer Betrachtung sogar nach drei: Denn indem er Silvia begehrt, gerät er in Gegensatz zu ihrem Vater und Thurio. —

Bei genauer Betrachtung zerlegt sich die Hauptspannung in vier Einzelströme, die allerdings aufs engste nebeneinanderfließen und dem das Drama nur als Ganzes aufnehmenden Blick sich durchaus als Einheit darbieten. Die erste Frage, auf deren Beantwortung man gespannt ist, ist die: Wie wird der Konflikt Proteus — Valentin plus Silvia ausgehen? Daneben stehen die anderen Spannungsfragen: Was wird aus dem Verhältnis Proteus — Julia? Wer wird siegen in dem Konflikt Proteus — Herzog plus Thurio? Und schließlich: im Konflikt Herzog plus Thurio — Valentin plus Silvia? Alle Nebenspannungsfragen ordnen sich der Hauptfrage nach dem Valentin-Proteus-Konflikt unter.

In II, 6 (Monolog) beschließt Proteus zu handeln. Die Rolle, die er jetzt zu spielen hat, ist ähnlich der der bösen Macht in den Moralitäten: Sich als trennenden Keil zu schieben in die zwischen Guter Macht und Humanum Genus vollzogene Einheit und den letzteren auf seine Seite zu ziehen. Darüber hinaus zeigt der Monolog die eintretende Verwicklung auf: Er will Valentin verraten, aber doch sein Freund scheinen; d. h. Valentin soll im So-Sein getäuscht werden und soll denken und handeln nach einer falschen Realität. Weiter will er dem Herzog sich verbünden, aber auch diesen betrügen und durch seine Aufspielung als sein Freund Verwirrung stiften. — Die dramatische Bedeutung dieses II. Aktes ist so, noch einmal kurz gefaßt, die: Der Hauptkonflikt bricht aus, die Hauptspannung wird eingeschaltet, die Verhältnisse beginnen sich zu verwirren.

III, 1 greift die dramatische Handlung sofort mit aller Kraft auf und treibt sie entscheidend vorwärts: Proteus vereint sich mit dem Herzog zu einer Kampfgruppe gegen Valentin und Silvia. Die Verwicklung wird jetzt noch deutlicher: Der Feind ist mit dem Feind vereint. Gleich führt Proteus einen bedeutenden Schlag: Er verrät Valentin, und diesem folgt sofort der Hauptschlag gegen den Verratenen: Der Herzog verbannt ihn. Der Auftritt zwischen beiden bedeutet einen Gipfelpunkt im Stück, dem zweiten, der bedeutend kräftiger heraus-

gearbeitet ist als der in II, 4. Seine dramatische Bedeutung ist diese: Valentin hat seinen tiefsten Punkt erreicht, Proteus triumphiert. Der entscheidende Schlag ist gefallen, durch den das Geschehen seine kritische Wendung erhält. Entweder greifen beide Liebenden jetzt eine Gegenhandlung auf, oder sie gehen zugrunde. Was der Akt nach diesem Gipfel bringt, ist nicht mehr von besonderer Wichtigkeit; er klingt lange und nachhaltend ab. — In der dramatischen Bedeutung des II. Aktes stimmten, wie wir festgestellt haben, Gent. mit LLL überein, in der Bedeutung des mittleren (III.) sind sich alle drei Erstlingskomödien gleich: Er schließt die entscheidende Handlung in sich und bringt den Krisenpunkt im Geschehen. Nur ist er in LLL nicht als Gipfelpunkt herausgearbeitet wie in Err und Gent., im Gegenteil, dort bedeutet er eher eine Tiefe zwischen den Gipfeln im II. und IV. Akt.

Die erste Scene des folgenden Aktes (IV) bringt Valentins Gegenhandlung: seine Vereinigung mit den Outlaws. Aber dieser Schlag ist in seiner Art nicht geeignet, Valentin vorwärts zu bringen in dem speziellen Konflikt, den er mit dem Herzog hat, zumal er nichts in dieser Sache beschließt. Bisher ist es Shakespeare noch in keiner seiner Komödien gelungen, eine kräftige und wirkungsvolle Gegenhandlung in Scene zu setzen; eine Erinnerung an Plautus drängt sich dabei auf. In LLL war innerhalb des Konfliktes der Männergruppe eine solche überhaupt nicht vorhanden; auf die entscheidende Handlung folgte die Erkennung und die Versöhnung; das Spiel gegen die Damen war nur ein Tändeln. In Err folgte zwar ein Gegenschlag auf die entscheidende Handlung, aber da die eigentlichen Gegner sich gar nicht kannten, konnte sie auch nicht planvoll gegen den Hauptfeind durchgeführt werden. Hier ist es ähnlich. — Der Fortschritt der nächsten Scenen, IV, 2, 3, 4 ist — bis auf Silvias Fluchtentschluß — unwesentlich und die dramatische Bedeutung des IV. Aktes im ganzen somit nicht allzu groß. Seine eigentliche Aufgabe ist, alles für den V., der den letzten und wichtigsten Kampfabschnitt bringt, vorzubereiten.

Nach der mehr epischen Scene V, 1 bringt V, 2 sofort eine starke Steigerung: Die Flucht wird erkannt, eine Gegenhandlung beschlossen. V, 3 steigert noch weiter: Silvia ist von den Outlaws gefangen. In der letzten Scene, V, 4, wagt Proteus den letzten und stärksten Schlag: Die Vergewaltigung. Im Augenblick jedoch, da er Hand an Silvia legt, stürzt Valentin hervor. Das ist der Höhepunkt des Stückes, der dramatisch folgendes bedeutet: Proteus wird von Valentin erkannt, stürzt durch diese Erkennung von seiner Höhe und unterliegt. Und da Proteus der Hauptheld ist, fällt der Höhepunkt des Stückes zusammen mit dessen völligem Bankrott. Schon in LLL war es so; die Kämpfer gegen die eidgebundene Gruppe unterlagen in ihrem hinterhältigen Kampf gegen diese mit ihrer Erkennung, der Höhepunkt war damit verbunden. Doch hatte Shakespeare dort noch nicht die Kraft, die Bedeutung klar und scharf herauszuarbeiten; vor allem verschwand Biron als Hauptfigur zu plötzlich inmitten der Parallelfiguren. Besser gelang es schon in Err, wo die Fesselung der tiefste Punkt des A. v. E. war; doch auch er war als Held noch nicht scharf markiert, wenn auch schon der Höhepunkt als solcher gut herausgearbeitet war. Hier in Gent. wird Shakespeares Absicht

völlig klar. Zum Unterschied von LLL und Err liegt der Höhepunkt diesmal im V. Akt, kurz vor Schluß. — Die Kurve des Stückes hatte zu Beginn des II. Aktes angefangen zu steigen, in dessen 4. Scene einen Gipfel erreicht, war ein wenig gesunken und dann im III. kräftig wieder angestiegen bis zum zweiten, höheren Gipfel, wieder gesunken, hatte sich im ganzen IV. Akt recht tief bewegt und war dann im V. (V, 4) ganz steil zum Höhepunkt aufgestiegen. Jetzt zum Schluß des Aktes sinkt sie ebenso rasch, wie sie sich zu seinem Beginn erhoben hatte. Ebenso schnell wie Proteus gestürzt war, steigt er wieder, die Versöhnung erfolgt unmittelbar. Das Spiel ist dort wieder angelangt, wo das Drama einsetzte: Proteus ist mit Julia vereint und Valentin mit Silvia, die letzteren beiden aber stehen noch im Gegensatz zum Herzog und zu Thurio. Aber auch hier ist wie in Err und LLL durch das, was geschehen, die Basis höher geschraubt. Wir können also wieder von einer Spirale sprechen. Das Stück läuft nun noch genau wie in Err ein Stückchen weiter zur Schlußversöhnung aller. —

In der Ausnutzung des V. Aktes für die dramatische Handlung hat Shakespeare sich hier noch einen Schritt weiter entwickelt. In LLL war nur noch die Versöhnung für ihn übrig, er bauschte ihn daher, um ihm einen Anschein von Wichtigkeit zu geben, künstlich auf. In Err erlangte er wirkliche Bedeutung: Erkennung, Lösung der Verwicklung und Beilegung des Konfliktes waren sein Inhalt. Hier bringt er darüber hinaus noch den Höhepunkt des Stückes mit der Niederlage des Helden. Allerdings geschieht diese Bedeutungssteigerung stark auf Kosten des IV. Aktes.

Das Stück endet mit völliger Versöhnung und Vereinigung der sich entgegengesetzten Mächte, es bleibt nichts mehr zu erwarten, es wird aber auch nichts hinzugefügt, was irgendwie den Rahmen dieser Handlung überschreitet. Das heißt also: Der Ausgang des Stückes zeigt eine vollkommene Geschlossenheit, im Gegensatz zum Beginn. Eine geradezu umgekehrte Form zeigte LLL. Dort war der Beginn von strenger Geschlossenheit und der Schluß geöffnet. Err war am Anfang wie am Ende geschlossen, dafür aber in seinem Verlauf von weitgehender Lockerung, wenn man die Behandlung von Konflikt, Spannung und Parteienführung betrachtete.

Im Charakter der dramatischen Handlung greift Shakespeare wieder auf LLL zurück, d. h. er läßt das Geschehen aus dem bewußten Willen seiner Gestaltung fließen. Doch hat er an der Fülle der Handlung in Err gelernt und versucht nun, der Intrigenkomödie eine ähnliche Reichheit zu geben, wie die Verwechslungskomödie sie aufwies. Es gelingt ihm nicht völlig. Die Füllung des fünfaktigen Rahmens macht auch hier noch Schwierigkeiten. In LLL mußte Shakespeare den V. Akt künstlich aufbauschen, hier den I. Doch die Technik hat sich gebessert. Dadurch, daß er ein Vorspiel vorlagert, regt er das Hauptinteresse zwar nur allmählich und spät an, kann es aber bis zum Schluß in vollem Umfange wach halten und steigern, da die Handlung jetzt ausreicht. —

Auf eine durchgehende Nebenhandlung hat Shakespeare auch in diesem Stück verzichtet und verzichten können auf Grund der Reichhaltigkeit der Haupthandlung. Doch kommt er ganz ohne Aufpulverung nicht aus und verwendet dazu nach Lylyscher Art das unerläß-

lich gewordene niedrigkomische Element. In seiner Behandlung geht er zunächst aus von der in Err angewandten Technik, d. h. er gibt den beiden männlichen Hauptfiguren je einen Diener zur Seite, deren Ton, mit dem ihrer Herren verglichen, stark vergröbert ist. Diese Seitenfiguren sind jetzt aber nicht mehr parallel den Hauptgestalten wie in LLL und Err. Das konnte dort sein, weil die Hauptfiguren nur mit ein oder zwei kräftigen Strichen gezeichnet waren und sich leicht wiederholen ließen. Anders hier, wo sie, vor allem Proteus, vollblütige Menschen sind, die sich in ihrer Ganzheit nicht so leicht wiederholen lassen, höchstens in Einzelzügen. Auch die Diener selbst sind vermenschlicht und spielen nicht mehr den unbekümmert groben Ton wie ihre clownischen Brüder bisher, z. B. Costard und Jaquenetta als dumme und nichts als dumme Bauernstrünke. Ihre Haltung geht vom Groben zum Grotesken über, und zwar Charaktergrotesken.

Die erste oberflächliche Bindung des gröberen komischen Elementes mit der verfeinerten Haupthandlung ist also, um es zu wiederholen, genau wie in Err, d. h. seine Vertreter sind Anhängsel der Hauptgestalten. Darüber hinaus versucht Shakespeare, auch die in Err vorgenommene engere Bindung, also die Verknüpfung mit dem Geschehen der Haupthandlung durchzuführen. Doch das gelingt diesmal nicht. In Err waren die Diener für ihren Ablauf unbedingt notwendig, keineswegs hier. Launce und Speed sind in ihrer Bedeutung für die Handlung herabgesunken zu vertrauten Begleitern ihrer Herren, die hin und wieder einmal einen Botengang tun dürfen, sie stehen also noch unter Costard in LLL. Dafür versucht Shakespeare, die Vertreter des gröberen Elementes, die in Err ganz abhängig waren, wieder nach dem Muster seiner ersten Komödie zu verselbständigen. Allerdings, wie schon bemerkt, führt er die Verselbständigung nicht bis zu einer Nebenhandlung. Er läßt die Diener nur in mehr oder minder in sich geschlossenen episodischen Scenen Einzelmotive des Hauptthemas wiederholen, Einzelsituationen aus der Haupthandlung. Es entsprechen sich so II, 2 und II, 3, II, 4 und II, 5, II, 4 bzw. II, 6 und III, 1. Die Haupthandlung empfängt auf diese Weise durch die Dienerepisoden einzelne Parallelstellen. Shakespeares Vorliebe für die alte Tradition, die vor allem durch Lyly wieder lebendig geworden war, ist durchaus noch nicht erloschen. Genau wie in LLL geht er auch hier weiter und läßt die Haupthandlung nicht nur von außen her Parallelstellen empfangen, sondern gliedert sie in sich parallel. Allerdings nur zu Beginn und in starker Lockerung. Valentins Liebesbund mit Silvia vollzieht sich in seiner Schließung als Parallelhandlung zu Proteus' Vereinigung mit Julia. Da sich die eine Vorhandlung auf den I. und die andere auf den II. Akt verteilt, so entsprechen sich dadurch die Anfangsakte bis zu einem gewissen Grade. Aber nur, was den Gehalt des Geschehens anbetrifft, nicht in der Anordnung seines Ablaufes. Diese Lockerung ist ein großer künstlerischer Fortschritt. — Auch in der Figurenordnung herrscht Symmetrie. (Zwei Liebhaber, zwei Geliebte, zwei Diener.) —

Das Problematischste an diesem Stück ist die Behandlung des Stimmungstones. Der I. Akt ist ausgesprochen feinkomisch, nur die zweite Hälfte der 1. Scene zeigt durch Speed eine grob-groteske

Ueberblendung. Mit einer Scene gleicher Art wird der II. Akt eröffnet. Der komische Ton wird dann in diesem Akt lauter als im I., und auch die Haupthandlung tönt greller. Mit Valentin und Silvia zusammen steht jetzt nicht nur Speed, sondern auch der groteskkomische Thurio (erster Teil von II, 4). Dann aber tritt plötzlich ein merkwürdig ernster Ton auf in den Monologen des Proteus am Ende von II, 4 und in II, 6, wovon dann umso greller die wieder grobgroteske Scene zwischen Speed und Launce (II, 5) absticht. Der Akt schließt mit einem ungetrübt feinkomischen Ton (II, 7: Julia — Lucetta). Ein eigenartiges Durcheinanderklingen verschiedener Töne bringt dieser II. Akt also. Der III. läßt dann den ernsten Ton bedeutend stärker klingen, und der Speed-Launce-Auftritt (III, 1) sticht so noch schärfer von der Haupthandlung ab. Der IV. Akt bringt eine leichte Milderung, Julia wirft ihr zartes Licht über ihn. Der Schlußakt bringt dann eine rapid vorschreitende Verdüsterung. Der Höhepunkt, Proteus' Vergewaltigungsversuch an Julia, eine Tat, die ihn zum Sittlichkeitsverbrecher stempelt, ist ein greller Mißklang in der Komödienheiterkeit. Der strahlende Glückston am Schluß wirkt erzwungen, und der ganz plötzlich eintretende Umschlag schafft eine nicht zu überbrückende Diskrepanz. Eine Versöhnung nach einer solchen Tat wird nur glaubhaft, wenn sie vorbereitet wird durch eine lange Sühne des Schuldigen. Das aber kann das Drama nicht geben, damit ginge es über seinen Bereich hinaus. Nur der Roman ist die geeignete Kunstform hierfür. Nach alledem wird die Komödie in diesem Stück in doppelter Hinsicht gesprengt. Einmal in ihrem Wesen, als heitere Art des Dramas, indem das tragische Element zu schwer wird, zum anderen als Drama selbst, indem Shakespeare am Schluß etwas darzustellen sich bemüht, was nur der Roman darstellen kann: Die Wiederaufnahme des Verbrechers in die Gemeinschaft.

A Midsummer-Night's Dream.

Vorbemerkung. Im Arden Shakespeare ist der V. Akt nur einscenig. Das „exeunt", das aber die Theseus- von der Oberon-Welt trennt, erscheint mir doch als Scenenabschluß, und ich nehme den Akt daher zweiteilig. —

Die in den Gent. angewandte Methode, in den vorhergehenden Stücken voneinander getrennt auftretende konstruktive Elemente im gegenwärtigen zu vereinen und möglichst zu einer Synthese zu führen, setzt Shakespeare im Mids. fort. Nur daß er es jetzt mit nicht nur zwei sondern drei vorausgehenden Komödien zu tun hat, die als Vorbilder dienen können.

Die Eröffnung der Haupthandlung zeigt zunächst wieder eine starke Eigenwilligkeit. In den drei vorausgehend besprochenen Stücken setzte das eigentliche Drama erst während des Spielablaufes ein, wogegen es hier beim Oeffnen des Vorhanges bereits begonnen hat. Jede zum Verständnis notwendige Information muß aus dem sich abspielenden Kampf selbst entnommen werden. Der Eindruck der Formöffnung entsteht nicht wie in Gent. durch Vorrankung eines Geschehens, durch Einbeziehung einer außerhalb des eigentlichen Dramas liegenden Welt, sondern durch glatte Abschneidung eines

Teiles des Hauptgeschehens, so ungefähr wie in LLL der Schluß geöffnet war durch Abbruch des Stückes vor der restlosen Parteienvereinigung. Ganz neu ist diese Eröffnung allerdings nicht. Wenn wir an die Rahmenhandlung in Err denken, so war sie — als solche, nicht als Prolog zur Haupthandlung — auch bereits bei Stückbeginn mitten im Ablauf begriffen. Doch fiel dies als keine große Besonderheit auf, eben weil es sich nur um die Nebensächlichkeit des Rahmens handelte.

Das Thema, das die Haupthandlung spielt, ist von bürgerlicher Schlichtheit: Zwist zwischen Vater und Tochter um der letzteren zukünftigen Gatten. Die Spannungsfrage: Wer wird Sieger, Tochter oder Vater? Die Parteienordnung ist: Lysander plus Hermia gegen Egeus plus Demetrius. In dieser Gruppierung prallen die Figuren gleich in der ersten Scene aufeinander, und ohne weiteres fällt von Egeus aus der entscheidende Schlag, der die Krise in den Streit bringt und entweder Untergang der Liebenden bedeutet oder entschiedenes Gegenhandeln von ihnen fordert (Egeus verlangt von Theseus die Anwendung des athenischen Rechts). Der Auftritt ist heftig, er erhebt das Stück sofort zu einem Gipfelpunkt, dem ersten, der somit ungewöhnlich früh sich einstellt. Nach dem Verrauschen des ersten kurzen Sturmstoßes beschließt die getroffene Partei die Gegenhandlung: Gemeinsame Flucht. Eine weitere Hauptfigur wird noch eingeführt: Helena. Sie liebt Demetrius, der sie verlassen. Zwischen ihm und ihr besteht also ebenfalls ein Konflikt. Doch befindet Helena sich nicht ausgesprochen auf der Seite der unglücklich Liebenden, sie steht etwas abseits, sodaß sie fast wie eine dritte Partei erscheint. Ja, sie beschließt sogar einen Schlag gegen sie (Verrat der Flucht). Das Verhältins ist ähnlich dem zwischen Julia, Proteus, Valentin und Silvia. — Nach dem zweiten Drittel des I. Aktes wird das Hauptgeschehen fallen gelassen, um erst später im II. Akt, letztes Drittel von II, 1, wieder aufgenommen zu werden, und zwar mit einer die Situation malenden Stimmungsscene: Demetrius stößt Helena zurück. Diese Scene spielt ein Motiv des Hauptthemas — oder besser: zwei, doch eng miteinander verknüpfte —, die schon mit Helenas Auftreten in I, 1 anklangen, aber hier besonders deutlich werden: Verirrung und Allgewalt der Liebe. Noch in derselben Scene erfährt dann die Haupthandlung eine völlig unerwartete Wendung, die so kraftvoll ist, daß Thema, Parteienordnung und Spannung glatt herumgeworfen werden. Aus sich selbst ist sie zu dieser Wendung nicht fähig, sie empfängt den Anstoß von außen her, aus dem Kreise der ersten Nebenhandlung, ähnlich wie es in LLL war.

Dieser in II, 1 einsetzende erste Nebenstrang (Oberon-Titania-Handlung) macht das zu seinem Hauptthema, was als Motiv in der Haupthandlung mitschwang: Verirrung und Allgewalt der Liebe. Genau wie bei der Haupthandlung ist auch hier der Beginn stark geöffnet: Der Konflikt ist akut und die Kampfbewegung im Gange. Doch ist der Einsatz bedeutend ruhiger als der der Haupthandlung. Der Zusammenstoß Oberon-Titania ist sicher auch als Gipfelpunkt gedacht, doch ist er nur schwach markiert. In dieser Dämpfung ebenso wie in dem späten Einsatz ist ein Mittel zu erkennen, das Geschehen als Nebenhandlung zu charakterisieren. — Nach diesem Zusammenstoß beschließt Oberon den entscheidenden Schlag (Titanias Verzaube-

rung) und setzt ihn teilweise sofort in Handlung um (Aussendur Pucks). In diesem Augenblick nimmt die verklingende Scene wiede einen Aufschwung durch die Einschaltung der Haupthandlung, de erwähnten Auftrittes zwischen Helena und Demetrius. Die Bindur beider Stränge wird sofort eng: Oberon beschließt, sich in das Ge schehen der Haupthandlung einzuschalten und Parteigänger in ih zu werden, indem er Helenas Kampf um Demetrius unterstützen wil Doch das Handeln der Hauptpartei der Nebenhandlung in ihrer Eiger schaft als Parteigänger der Haupthandlung führt zu einer völlige Wendung in der letzteren. Zunächst wird die Parteienordnung um gekehrt: Nicht mehr Hermia wird von zwei Männern geliebt sonder Helena. Der Eifersuchtskonflikt zwischen den Männern bleibt au diese Weise bestehen, aber sein Gegenstand wechselt. Jetzt streite sie über das, was sie früher verachteten und verachten, um was si früher stritten. Der Konflikt Helena — Demetrius bleibt ebenfalls be stehen, doch auch er kehrt sich um: Erst war Demetrius der Zurück weisende und Helena die nach Vereinigung Strebende, jetzt sucht e ihre Liebe und sie zürnt. Neu flammt der Konflikt Lysander — Her mia auf. Jetzt stehen sie im Verhältnis, in dem Helena und Deme trius standen: Sie wirbt und er verschmäht. Der Eifersuchtskonflikt zwischen den beiden Mädchen, der vom I. Akt an latent vorhande war, wird nun akut, doch auch in Umkehrung: Nicht mehr Helena ist die Hassende, sondern Hermia. Neu setzt auch der Konflikt Helena — Lysander ein, er werbend, sie zurückweisend. — Wie die Anord nung der Parteien wechselt das Thema. Was am Anfang nur Motiv innerhalb des Hauptthemas war — Gewalt und Irrung in der Liebe — wird jetzt Hauptthema selbst und das, was bei der Spieleröffnung Hauptthema war, der Zwist zwischen Vater und Tochter, versinkt. Haupt- und erste Nebenhandlung sind sich jetzt thematisch voll kommen gleich; diese Gleichheit wird betont, indem beide ein und dasselbe Motiv ganz stark in den Vordergrund rücken: Eifersucht. Mit der Umschaltung des Themas schaltet sich eine völlig neue Spannung ein. Es wird nicht mehr gefragt: Was wird aus den un glücklich Liebenden Hermia und Lysander? sondern die Frage ist: Wie wird diese Verwicklung sich lösen? Denn das ist wesentlich: Die Beziehungen zwischen den Gestalten der Haupthandlung waren bisher klar. Jetzt tritt durch die Verwechslung Pucks eine völlige Verwirrung ein; die Menschen werden geblendet und handeln in einem Traum, einem Zauberrausch und verwickeln sich fast unlösbar untereinander. Der ehemaligen Hauptspannung wird ein Bett in die Tiefe gegraben, wo sie unterirdisch weiterfließt. — Die Bewegung, mit der die gesamte Haupthandlung so umgelenkt wird, ist von groß artiger Kraft. Man kann sagen, daß sie mit einem gewaltigen Schwung auf eine andere Ebene geworfen, ja, daß sie in ihre zweite Potenz erhoben wird. Und plötzlich erscheint der voraufgegangene Teil, wenn man den jetzt einsetzenden als die Kernhandlung des ganzen Stückes betrachtet, in einem ganz anderen Licht. Man kann es nun als eine Art Vorspiel auffassen, das zum Hauptspiel hinführt, als in Bewegung aufgelöste Einleitung. Damit würde sich für die Gesamtanlage ein ähnliches Bild wie in Gent. ergeben. —

Die gewaltige Wendung vollzieht sich nicht auf einen Schlag, sondern geht in zwei Etappen vor sich. Die Einschaltung der Hauptpartei der

Nebenhandlung als Parteigänger in die Haupthandlung findet am Schluß von II, 1 statt, und der erste Schlag wird durch Puck in II, 2 durchgeführt. Er bewirkt zunächst die Spaltung zwischen Lysander und Hermia, die Hauptpartei der Nebenhandlung ist für sie zur Keilpartei geworden. Es erfolgt sofort in dem kaum in Schwung sich befindenden neuen Drama, noch ehe der Zuschauer die Schwenkung der Ablaufslinie recht erfaßt hat, die entscheidende Handlung, die die Krise verursacht: Lysander verläßt Hermia. Erst mit diesem Schlag ist die neue Spannung völlig eingeschaltet. Der Auftritt Lysander — Helena zeigt Parallelität zu denen zwischen Helena und Demetrius in II, 1 und II, 2: Liebe wird geboten und abgewiesen. Doch das Verhältnis der Figuren zueinander ist umgelagert. — Als Gipfelpunkt ist die entscheidende Handlung hier nur schwach markiert, im Gegensatz zu der in der ersten Potenz des Dramas. Der Ablauf sonst jedoch ist ähnlich: Sofortiger Fall des Hauptschlages, Einschaltung der Spannung und Entschluß zur Gegenhandlung in der abklingenden Scene. Auch hier wird der Handlungsstrang nun zunächst fallen gelassen, um erst in III, 2 wieder aufgegriffen zu werden.

Der äußere Ablauf geht jetzt parallel dem Geschehen, mit dem der am Ende von I, 1 unterbrochene Handlungsstrang in II, 1 wieder aufgenommen wurde: Die Scene wird mit der Nebenhandlung eröffnet und erhält einen Aufschwung durch die Einschaltung der Haupthandlung. Der Demetrius-Helena-Auftritt in II, 1 erhält seine dritte Parallele. Doch liegen die Wiederholungen zwei und drei in der zweiten Potenz der Handlung, während das Vorbild und seine erste Wiederholung noch in der ersten sich abspielten. — Bildete die erste Einschaltung Oberons in die Haupthandlung den Uebergang von der ersten zur zweiten Potenz, so liegt die zweite jetzt in der zweiten und ist geplant als Rückführung der Handlung in die erste. Im Geschehen des II. Aktes lag hier ein Einschnitt, die Nebenhandlung schaltete sich zunächst dazwischen und erst in der zweiten Hälfte von II, 2 wurde die Haupthandlung fortgesetzt. Hier jedoch geht sie unterbrechungslos weiter, in der Widerholung des Geschehens so das Tempo steigernd. Durch den zweiten Schlag Oberons (Bezauberung des Demetrius) wird die völlige Umkehrung der Figurengruppierung vollzogen: Helena wird von beiden Männern geliebt, während Hermia die gänzlich Verlassene ist. Der Konflikt Helena — Demetrius dreht sich um: Er bittet um Gehör, während sie sich verspottet glaubt und ihn zurückweist. Ihr Auftritt in II, 1 erhält hier seine vierte, fünfte und sechste Parallele, und das Motiv vergebens angetragener Liebe, des hemmungslosen Irrens und Strebens nach Unerreichbarem ist damit fast zu Tode gehetzt. Noch einmal flammt es unter Ausnutzung jeglicher Steigerungsmöglichkeit mit aller Gewalt und unter Teilnahme aller Betroffenen auf, um dann zu verlöschen. Der Höhepunkt des Stückes als Gesamtheit wird in dieser Scene III, 2 erreicht, der Konflikt führt fast zur Prügelei. Der Höhepunkt fällt also hier im Vergleich zu den anderen Stücken — LLL und Err IV. Akt, Gent. V. — außerordentlich früh, bereits in den III. Akt, so daß die Verlaufskurve, Einzelheiten nicht beachtet, ungefähr bis zur Mitte hin steigt und dann wieder sinkt, also fast ein symmetrisches Bild entsteht. Dramatisch gesehen fällt mit dem

Stückshöhepunkt der Höhepunkt der Verwicklung zusammen. Für den Verlauf der aktiven Austragung des Konfliktes hat der Höhepunkt des Spiels diesmal keine besonders markante Bedeutung. Keiner siegt und keiner unterliegt; es wird kein Ziel erreicht, die Machtverhältnisse bleiben, wie sie waren. Nach dem Höhepunkt klingt die Scene dann spielerisch-graziös ab, und es erfolgt der dritte zu den vorhergehenden parallele Eingriff der Hauptpartei der Nebenhandlung in das Hauptgeschehen (Entzauberung Lysanders). — Zunächst schweigt die Haupthandlung wieder, um in der zweiten Hälfte von IV, 1 wieder aufgenommen zu werden. Egeus erscheint mit dem Richter Theseus. Der Zauber hat gewirkt, die Beziehungen sind normal geworden, alle durch Pucks Verwechslung eingetretenen Verwirrungen, alle dadurch entflammten Konflikte gelöst. Die Haupthandlung ist aus der zweiten Potenz in ihre erste zurückgeführt und doch gleichzeitig weitergeleitet: Bei Demetrius hebt der Zauber sich nicht auf, d. h. er liebt Helena wieder wie er es früher getan hatte; damit ist der Konflikt, der in der ersten Potenz bestand, schon zum Teil beigelegt, Demetrius ist nicht mehr Hermias und Lysanders Gegner. Wenn jetzt die 1. Scene des I. Aktes, in der Egeus richterliche Entscheidung forderte, sich wiederholt, d. h. die Spiralform wie in den vorhergehenden Komödien sichtbar wird, so liegt in dieser Teilbeilegung des Konfliktes schon eine Weiterführung zur völligen Versöhnung, die ihren letzten Grund in Demetrius' Verzauberung durch die Geister hat, d. h. Oberon hat sein Ziel doch erreicht, als Haupt der Nebenhandlung ist er der eigentliche Sieger in der Haupthandlung.

Die Beendigung der Haupthandlung ruft Reminiszenzen an Gent. wach. Hier wie dort wird zu Beginn des Geschehens — oder richtiger: beim Uebergang vom Vor- zum Hauptspiel — die Spannungsfrage erregt: Siegt das unglückliche Liebespaar oder der Vater?, die im Laufe des Stückes zurückgedrängt wird und erst am Schluß wieder in ihre Rechte kommt, dabei aber sogleich ihre Lösung findet. Die Haupthandlung in ihrer Ganzheit ist diesmal merkwürdig früh beendet (IV, 1). Es bleibt nichts mehr für sie übrig und jede Forderung auf einen V. Akt ist von ihr her rechtlos. Doch die Tradition befahl ihn. War Shakespeare in der Anordnung des Handlungslinienverlaufes zum großen Teil dem Vorbild der Gent. gefolgt — Oeffnung des Beginns, Vorausschickung einer Art Vorspieles (wobei das Geschehen der zweiten Potenz als Kernhandlung betrachtet werden muß), Rückdrängung einer Hauptspannung und Wiederaufnahme am Schluß mit sofort eintretender Gesamtlösung —, so sucht er sich jetzt aus der Verlegenheit des V. Aktes mit Hilfe von LLL zu ziehen. Dort füllte ein Fest den Schlußakt. Das gleiche ist auch hier geplant. Während er aber dort eine, wenn auch schwache, dramatische Berechtigung hatte, so ist er hier nur Feier der hergestellten Harmonie. Hatten wir das Fest in LLL mit einem sich nachrankenden Ornament verglichen, so ist im Mids. dieser Eindruck noch stärker. Dort entsprang das Ornament dem Hauptspiel und war in ihm schon lange vorbereitet, hier jedoch wirkt es angeklebt; es wird nicht mitten aus dem Hauptgeschehen hervorgeleitet, sondern einfach daran angesetzt. Es läuft weit über das Thema hinaus, den Schluß auf diese Weise öffnend. Man hat fast den Eindruck, als sei

es eine Ueberleitung vom Spiel auf der Bühne zum Fest der Zuschauer im Saal.

Benutzt Shakespeare so für die formale Anlage der Haupthandlung das Vorbild von Gent. und LLL, so benutzt er für ihre innere Dramatik nur das des letzteren Stückes. Wie dort fließt das Geschehen aus dem sich seiner selbst bewußten menschlichen Willen, eine ungewollte Verwechslung spielt aber hinein und zwar begangen von einer außerhalb des eigentlichen Gestaltenkreises der Haupthandlung stehenden Figur. Diese Verwechslung wird wichtig für den Fortgang der Handlung. Doch hatte Shakespeare in LLL noch nicht das Geschick, die aus der Verwechslung entstehende Verwicklung effektvoll auszuspielen, das lernt er erst an Plautus und wendet es zum ersten Male mit Meisterschaft in Err an. So geschult mischt er jetzt die ungewollte Verwechslung in das Spiel des bewußten Willens und macht es damit gleichzeitig zu einer tollen Verwicklungskomödie. —

Wir sahen, daß im ersten Teil von II, 1 der Feenkönig den entscheidenden Schlag gegen die Königin beschloß. Dann brach die Nebenhandlung ab, Oberon schaltete sich in die Haupthandlung ein. Sein Beschluß, Demetrius zu verzaubern, hat also schon vorausgehend seine Parallele gefunden in seinem ähnlichen Entschluß innerhalb der Nebenhandlung. Wie der Entschluß wird auch die Tat innerhalb der Haupthandlung durch die Nebenhandlung in einer Parallelscene vorausgeworfen (Bezauberung Titanias am Beginn von II, 2). Diese entscheidende Handlung innerhalb des ersten Nebenstranges ist in keiner Weise als Gipfelpunkt herausgearbeitet. Jetzt wird das Geschehen nochmals fallen gelassen und erst in III, 1 wieder aufgenommen. Genau wie ehedem die Haupthandlung braucht auch jetzt die Nebenhandlung eine Stütze von außen her, da sie sich selber nicht mehr tragen kann. Die Hilfe kommt ihr vom zweiten Nebenstrang.

Dieser zweite Nebenstrang setzt in I, 2 ein (sodaß alle drei Anfangsscenen, I, 1, I, 2, II, 1, den Einsatz eines neuen Stranges bringen). Sein Thema teilt sich in zwei Motive. Das Hauptmotiv klang in einer das Gesamtthema grundsätzlich bestimmenden Weise bereits in der Haupt- und ersten Nebenhandlung: Die Sehnsucht nach der Ueberwindung des Alltags. Hier im zweiten Nebenstrang treibt sie brave, doch völlig beschränkte Alltagsmenschen aus ihrer ewigen Tretmühle in das Phantasiereich der Kunst. Sie wollen die Tragödie von Pyramus und Thisbe agieren und im Thema ihres Spieles liegt das zweite Motiv, das sie selber als zweite Nebenhandlung spielen: Die Allgewalt der Liebe. Während aber in der Haupt- und ersten Nebenhandlung die Menschen als solche, in ihrer realen Welt dies Motiv spielten, wird es hier nur als Spiel agiert, das Verhältnis ist das einer Welt zur Spielzeugschachtel. — In der Haupt- und ersten Nebenhandlung wuchsen dem freien Streben Gegner, die versuchten, die nach Befreiung sich Sehnenden in den Alltag zurückzustoßen. Das gleiche hier. Doch steht der Gegner hier nicht außen, sondern die Strebenden hemmen sich selbst; während sie das freie Reich der Schönheit zu erobern suchen, schlagen sie sich selbst zurück. Ihre eigene Plumpheit ist ihr Feind, sie sind zu grob und zerbechen die eigenen Phantasiegebilde.

Nach I, 2 tritt zunächst eine lange Pause innerhalb des zweiten Nebenstranges ein, erst in III, 1 taucht er wieder auf. Die Handwerker proben nachts im Walde. Ihr Streben schreitet fort, zugleich aber auch das Gegenspiel gegen sich selbst: Ihre Unzulänglichkeit wird immer deutlicher. Da plötzlich schaltet sich die erste Nebenhandlung in sie ein und eine ihrer Hauptfiguren wird zum sichtbaren Träger dieses Gegenspieles: Puck. Das ist eine Parallelhandlung zu der Oberons, der sich in die Haupthandlung einschaltete und sie, wie Puck die Nebenhandlung, auf ihren normalen Alltagsweg zurückführen wollte. Der Schlag Pucks ist entscheidend: Durch Bottoms Verwandlung jagt er sie aus dem Reich der Phantasie in ihre bürgerlichen Quartiere zurück. Sie erleiden eine entscheidende Niederlage. Der Vorgang selbst bedeutet einen scharf herausgearbeiteten Gipfelpunkt. Einer aus ihrer Mitte wird jetzt ausgesondert und in die erste Nebenhandlung eingeschaltet: Bottom. Er wird eingeschaltet, nicht daß er, wie Puck und Oberon, sich selber als Parteigänger in eine andere Handlung einschaltet. Er wird nur als Objekt benutzt, damit die Wirkung des entscheidenden Schlages gegen Titania mit seiner Hilfe faßbar ausgedrückt werden kann. Diese Wirkung tritt sofort ein in einem Vorgang parallel denen in II, 2 und III, 2. Das Prinzip des Irrens in der Liebe und das ihrer Allgewalt feiert seinen höchsten Triumph in der Nebenhandlung sowie in der nächsten Scene, III, 2, in der Haupthandlung. In dieser Bedeutung entsprechen sich beide Scenen also. Spielte sich dort jedoch der Triumph des Prinzips als Verwirrungshöhepunkt ab, so hier als Tiefpunkt Titanias in ihrem Kampf gegen Oberon um das Recht der freien Triebentfaltung. Im Triumphpunkt des Prinzips liegt zugleich sein Zusammenbruch. Das Motiv des Strebens aus dem Alltag ist ad absurdum geführt: Die Elfenkönigin, die Herrscherin im freien Reich des Märchens, sieht dieses ihr Reich, nach dem die Sterblichen streben, schon wieder als Alltag und macht den Alltag der Sterblichen zum Ziel ihrer Sehnsucht. (Bottom als Esel ist das Symbol für die hoffnungslose Stupidität der Bürgerwelt.)

In einem Vorgang parallel dem am Ende von III, 2 wird Titania in IV, 1 entzaubert und sofort findet die restlose Versöhnung statt. Damit ist die Nebenhandlung als Drama noch vor der Haupthandlung zu Ende und läßt genau sowenig wie diese für den V. Akt eine dramatische Aufgabe übrig. Auch hier büßt ein Fest die Lücke. Statt nun beide Feste zu einer einheitlichen Schlußvignette zu vereinen, trennt Shakespeare sie. Die Feier der wiederhergestellten Harmonie spielt sich für die Haupthandlung in V, 1 ab, für die erste Nebenhandlung in V, 2. An das erste Schlußornament wird künstlich ein zweites geklebt, und beider Verbindung ist nur lose: Oberon gedenkt der Neuvermählten im Palast.

Was nach der Beendigung der Haupt- und ersten Nebenhandlung noch eine Weiterführung verlangt, ist die zweite Nebenhandlung. Zunächst wird am Schluß von IV, 1 und in IV, 2 Bottom aus dem zweiten Handlungsstrang wieder in den dritten überführt. IV, 2 bringt dann zugleich die Erhebung der Handwerker nach ihrer Niederlage: Sie beschließen den Kampf gegen den Alltag noch einmal aufzunehmen, d. h. die Aufführung doch noch durchzuführen.

Der Ausgang dieser Erhebung und die Zuendeführung des dritten Handlungsstranges wird dem V. Akt aufgespart. Und das ist die einzige und noch dazu sehr schwache dramatische Berechtigung, die Shakespeare ihm gibt. Die Frage nach dem Ausgang des zweiten Nebenstranges ist die einzige Spannung, die nach dem IV. Akt wach bleibt und ein wenig die Erwartung auf den V. erregt. Indem in ihm die Aufführung stattfindet, wird das Stück zum Schluß noch einmal auf einen Gipfel getrieben. Die Aufführung bedeutet Triumph und Niederlage der Handwerker zugleich: Triumph, weil es ihnen tatsächlich gelungen ist, in das Reich von Licht und Schönheit vorzudringen, Niederlage, weil sie kläglich in ihm versagen. Hatte sich das ihnen entgegengesetzte Prinzip zum ersten Mal in Puck verkörpert, einem Mächtigen im Märchenreich, so verkörpert es sich jetzt in Theseus, dem König der ästhetischen Welt. Ihr Spiel vor ihm vernichtet sie, doch hebt er sie aus ihrer Niederlage versöhnend empor.

Dreimal ist also das Prinzip der Sehnsucht nach einer besseren Welt gescheitert. Demetrius und Lysander sind von phantastisch Begehrenden zu normalen Liebhabern geworden, Oberon und Titania haben ihren bürgerlichen Ehebund wieder aufgenommen und die Handwerker werden in ihre Werkstätten zurückkehren. Doch sind alle versöhnt mit ihrer alten Welt und in Harmonie mit ihr.

Die einzigen, die sich wandlungslos gehalten haben, sind Theseus und Hippolyta. Mit ruhig-schönen Worten, die eine milde, maßvolle Sehnsucht nach ihrer Hochzeit ausdrückten, eröffneten sie das Spiel, mit ihrem festlichen Begehen beschließen sie es. Man kann also das Geschehen, das sie tragen, als Rahmen, der das ganze Stück umgibt, ansehen. Er gibt einen kurzen, ruhigen Auftakt, ehe sich in I, 1 das schon stark bewegte Hauptspiel auf die Bühne stürzt, und er gibt nach dem Sturm der Mittelakte einen milden, festlichen Abklang. Seine Verknüpfung mit der Haupthandlung war, wie wir sahen, dadurch hergestellt, daß Egeus die erste Figur des Rahmengeschehens, Theseus, als Richter anrief, und ihn auf diese Weise zu seinem Parteigänger zu machen suchte. In dieser Eigenschaft taucht die erste Rahmenfigur noch einmal in IV, 1 auf und versöhnt als an der Haupthandlung teilnehmende Neutralfigur die Parteien. Zum Schluß vereinen sich dann Rahmen- und bereits abgeschlossene Kernhandlung nochmals dadurch, daß sie ihr Hochzeitsfest zusammen feiern. Diese Berührung ist rein äußerlich. — Die weitere Bindung des Rahmens mit dem eigentlichen Stück geschieht durch den zweiten Nebenstrang: Theseus' Hochzeit ist der Grund zum Theaterspiel der Handwerker und, wie schon dargestellt, wird er am Schluß für sie zur Verkörperung jener Welt, in der sie scheitern müssen, also geradezu zu ihrem Gegenspieler. Dadurch, daß sie auf seiner Hochzeit spielen und die Gestalten der Haupthandlung ihr Fest zusammen mit ihm feiern, berührt sich der Hauptstrang am Schluß äußerlich mit dem zweiten Nebenstrang. Man kann also sagen, daß ihre Verbindung mittelbar, durch das Medium des Rahmengeschehens hergestellt wird. Seinerseits wird das letztere durch den zweiten Nebenstrang mittelbar mit dem ersten verknüpft. Der Herzog gibt den Grund zum Theaterspiel, das führt die Handwerker in den Wald, sodaß Bottom in den ersten Nebenstrang eingeflochten werden kann.

Neben diesen mittelbaren Verknüpfungen bestehen die unmittelbaren, um es nochmals zu wiederholen, zwischen Haupt- und erster Nebenhandlung, Haupthandlung und Rahmengeschehen, Rahmengeschehen und zweiter Nebenhandlung, erster und zweiter Nebenhandlung.

Hatte sich Shakespeare für die formale Anlage der Haupthandlung LLL und Gent. zum Vorbild genommen, und für die Durchführung der inneren dramatischen Prinzipien das erstere Stück, doch weitergebildet durch Err, so nimmt er sich auch für die Gesamtanlage des Stückes LLL und Err zum Muster. Aus der ersteren stammt die Durchführung von drei Handlungssträngen, aus der letzteren die Umgebung mit einem Rahmen. Doch verfeinert er die Technik beider. Die Rahmenfiguren treten nicht wie in Err nur im I. und, nachdem sie schon fast vergessen sind, im V. Akt auf, sondern tauchen plötzlich — und durchaus begründet — einmal mitten im Stück empor (IV, 1), sodaß blitzartig die Erinnerung aufgefrischt wird. — Wie in LLL spielt die erste Nebenhandlung das gleiche Thema wie die Haupthandlung, wie dort empfängt diese auch hier von jener Parallelscenen. Doch ist eine künstlerisch bedeutsame Lösung der Starrheit eingetreten. Zunächst ist die thematische Parallelität nicht reslos durchgeführt. Nur das Thema der zweiten Potenz der Haupthandlung wiederholt die erste Nebenhandlung, also das, was in der ersten Potenz nur mitklingendes Motiv war. Und dann laufen die Geschehen, an denen sich die gleichen Themen ausdrücken, ebenfalls nicht genau parallel. Ihre Gleichheit liegt mehr im Gehalt als im Ablauf, wenn sich allerdings auch einige Vorgänge entsprachen, so das Beträufeln der Schlafenden zur Verzauberung und Erlösung. Doch drückten gerade diese Vorgänge als bekräftigende symbolische Handlungen das Thema aus, während die eigentlichen Geschehen, die das Thema spielten, nicht so stark sich glichen wie in LLL und von Anfang bis Ende so parallel nebeneinander herliefen. — Hier wie dort wiederholt der zweite Nebenstrang nur ein Motiv des Haupt- und ersten Nebenstranges, doch ist er in Mids. kräftiger durchgebildet und bietet zwei deutliche Parallelstellen zur Haupthandlung: Der Entschluß der Handwerker, der Stadt zu entfliehen (I, 2), entspricht dem der Liebenden (I, 1) und die Einschaltung Pucks in ihn entspricht der Oberons in die Haupthandlung. — Auch die Haupthandlung ist in sich wieder parallel gegliedert. Aber nicht in der primitiven Art von LLL, sondern mit jener Technik, die in Err formales und dramatisches Prinzip restlos miteinander verschmilzt.

Die Ordnung der Figuren ist wieder, nachdem Gent. schon die große Lockerung zugunsten des Menschlichen gezeigt hatte, recht schematisch. In der Haupthandlung stehen sich zwei Liebespaare gegenüber, bei denen sich die Männer völlig gleich, also Parallelfiguren sind, und die Frauen nur äußerlich eine antithetische Behandlung erfahren: Hermia ist klein und feurig, Helena groß und sentimental. Oberon und Titania sind ebenfalls durchaus als Parallelfiguren anzusehen, desgleichen die Handwerker.

Ein großer Fortschritt gegenüber LLL zeigt sich in der Verknüpfung von Haupt- und erstem Nebenstrang. In seiner ersten Komödie nahm Shakespeare sie nur mittelbar vor: Ein Ereignis im Ablauf des letzteren (Armados Briefsendung) wurde durch das Medium des mehr oder minder als Neutralfigur anzusprechenden Costard der Grund für

einen Teil der Lösung in der ersteren. Anders hier. Im Mids. schaltet sich eine Partei der Nebenhandlung direkt als Parteigänger in die Haupthandlung ein und beeinflußt sie entscheidend. Ja, die Verknüpfung geht viel tiefer. Denn was sind eigentlich die Gestalten des Märchenreiches, die in der Haupthandlung wirksam werden, wenn man sie im rechten Licht betrachtet? Doch nichts anderes als die Herausprojezierung der in den Menschen der Haupthandlung lebendigen Kräfte; nichts anderes als ihre tollen, verwirrten Triebe, die sichtbare Gestalt angenommen haben. Hätte Shakespeare sie nicht als Kobolde plastisch gemacht, wäre er gezwungen gewesen, lange psychologische Analysen vorzunehmen und diese hätten den leichten, wirbelnden Tanz der Komödie mit Zentnergewichten gehemmt. Reminiszenzen an die alten Moralitäten werden wach (die ja zur Shakespeare-Zeit noch nicht tot waren). Doch welcher Unterschied zwischen ihrem und dem Geiste Shakespeares! Er kleidet die nach außen geworfenen seelischen Kräfte als Elfen und schafft ihnen ihre eigene von der menschlichen unabhängige Spielzeugwelt, in der sie ihr eigenes graziöses Drama spielen. So cachiert er die mit plumper Aufdringlichkeit und übertriebener Deutlichkeit in den Moralitäten durchgeführten Allegorien und gibt klar zu erkennen, daß er nur ein schönes Spielzeug schaffen will für große Kinder, die den Mut haben, ihre kostbare Zeit träumend zu vertändeln. Eine neue Lebensanschauung hat sich durchgesetzt. Man wagt es jetzt, sich offen zum erhabenen Luxus ‚Kunst' zu bekennen und sieht sich nicht mehr angstvoll dazu verpflichtet, das delectare hinter dem prodesse zu verstecken. —

Im Verhältnis der drei Handlungen zueinander ist LLL wieder das Vorbild. Am stärksten ist die Haupthandlung. Wesentlich schwächer durchgebildet ist der erste Nebenstrang und am schwächsten der dritte Strang. Wie in LLL fehlt in ihm sogar eine Gegenpartei, sodaß eine normale dramatische Handlung, zu der ja mindestens zwei Parteien notwendig sind, gar nicht zustande kommt und man eigentlich nur von einem ‚Geschehen', von einem ‚Vorgang' sprechen kann. —

Im Stimmungston gelingt es Shakespeare, sich von der Düsterkeit, die die vorhergehende Komödie zeigte, zu befreien. Die Haupthandlung als Gesamtes gefaßt klingt feinkomisch. Durch das harte Schicksal, das in der Eröffnungsscene Hermia droht, scheint ein ernster Ton das Ganze einzuleiten. Doch ihre und Lysanders schnippisch verschmitzte Antworten zeigen, daß er keineswegs ernst zu nehmen ist. Aehnlich verhält es sich mit den Klagen der verlassen durch den Wald irrenden Mädchen. Auch sie zeigen eine zarte komische Verzerrung. Die Situation, in die dann alle vier Liebenden kommen (III, 2), ist so toll, daß der Ton durchaus schon groteskkomisch wird. — Die entgegengesetzte Variante des komischen Tones spielt die zweite Nebenhandlung, die ungedämpft grobkomisch klingt. Dadurch, daß die Haupthandlung zuweilen eine groteske Färbung annahm, wurde der Abstand zu überbrücken versucht. Die erste Nebenhandlung setzt diesen Vermittlungsversuch fort. Auch sie ist in ihrer Grundanlage feinkomisch, doch sind die grotesken Lichter, die Shakespeare ihr aufgesetzt hat, häufiger und greller. Zunächst ist eine ihrer Hauptgestalten, Puck, ausgesprochen groteskkomisch, so-

dann wird eine eindeutig grobkomische Gestalt in sie hineingezogen: Bottom mit dem Eselskopf. Und indem Titania dieser Gestalt von Liebe faselt, wird sie selber zu einer Groteskfigur. Während also im Verlauf des Stückes verschiedene Variationen des komischen Tones klingen, wobei immer die feinere Tonart durch grelle Lichter sich der gröberen zu nähern sucht, wird das Ganze umrahmt von einem Stimmungston, der nichts als reine strahlende Heiterkeit ist, und wie die Abstraktion von der vollkommenen Synthese der drei Variationen des komischen Grundtones wirkt, sodaß nur noch ein glückliches Sich-Freuen übrig bleibt. Dieser Ton klingt in dem Eröffnungsauftritt zwischen Theseus und Hippolyta, wird wieder aufgegriffen in IV, 1 (Versöhnung), fortgesetzt vom festlich versammelten Hof in V, 1 (bis zum Handwerkerauftritt) und klingt am reinsten in den Schlußworten Oberons und Titanias.

Ein interessantes Problem bietet das Spiel der Handwerker in V, 1. Der Ton, den sie anschlagen, ist grob-komisch, zweifellos; und da die Vertreter der feinen Heiterkeit, vor denen sie sich produzieren, nur schwach in Erscheinung treten, ist der Grundcharakter des Auftrittes durchaus von dem groben Ton der Handwerker bestimmt. Doch das Stück, das sie agieren, ist eine Tragödie. Sein Thema das von der Allgewalt der Liebe, also ein Hauptmotiv der eigentlichen Komödie. Pyramus und Thisbe, die es spielen, gehen unter, nachdem sie sich wie Hermia und Lysander in die Freiheit des Märchenwaldes begeben haben. Genau betrachtet heißt das: Shakespeare hat es sich nicht versagen können, das Hauptmotiv seines Stückes, nachdem er es solange komisch gespielt, am Schluß doch noch in tragischer Variation zu zeigen. Aber er ist vorsichtig. Er hüllt den Ernst in einen komischen Außenschein, als ob er es gar nicht wahr haben wollte, was er in Wirklichkeit meint. In Gent. hatte er sich nicht gescheut, einen düsteren Ton in die Heiterkeit der Komödie offen hineinklingen zu lassen; hier im Mids. verhüllt er ihn schamhaft, um im nächsten Stück, Merch., wieder alle Hemmungen beiseite zu werfen.

The Merchant of Venice.

In diesem Stück versucht Skakespeare noch einmal, zum dritten Mal, das ihm von Lyly übermachte Schema der Dreisträngigkeit für den Grundriß anzuwenden. Doch zeigt diesmal die Führung der Handlungslinien — sowohl einzeln betrachtet, als auch in ihrer Bindung zur Ganzheitswirkung — eine so starke Eigenwilligkeit, man möchte fast sagen, Unsicherheit, daß der Eindruck entsteht, Shakespeares Kompositionskraft reiche nicht mehr aus, eine so komplexe Gesamthandlung durchzuführen.

Die Haupthandlung zeigt zunächst eine ruhige, unauffällige Eröffnung. I, 1 führt den Helden inmitten seiner Parteigänger ein und bringt zwei äußere Vorbedingungen für den späteren Konflikt: 1. Antonios Vermögen befindet sich auf dem Meer, 2. sein Freund Bassanio fordert Geld von ihm. In der 1. Scene ist also die eine der Parteien, so wie der Konfliktsausbruch sie braucht, bereits fertig gebildet; die Konfliktsvorbedingungen dagegen sind noch nicht restlos erfüllt. Die Haupthandlung ruht dann zunächst und setzt sich erst fort in I, 3,

und zwar gleich mit dem Zusammenstoß der Gegner (Shylock—Bassanio, nachher Antonio). Von einem Konfliktsausbruch ist jedoch noch keine Rede, nur ein inneres Gespanntsein macht sich bemerkbar. Die Gegner messen sich, blitzartig wird die Gegensätzlichkeit ihrer Charaktere beleuchtet und der durch ihre Naturen bedingte, stets vorhandene latente Konflikt klar. Doch kann er noch nicht akut werden, die Ausbruchsbedingungen sind nicht restlos erfüllt, er muß vorläufig unterirdisch weiterschwelen. Es geschieht zwar ein großer Schritt hin zum offenen Konflikt, die Hauptvorbedingung, die Verpfändung des eigenen Fleisches, wird gegeben, doch auch sie genügt noch nicht. Man hat den Eindruck eines glimmenden Feuers, das trotz allem Anblasen nur schwer in offene Flammen zu bringen ist. — Der Ton, den Shakespeare dieser Scene zu geben beabsichtigte, sollte sicher groteskkomisch sein, sollte vielleicht der zarten Groteskheit der Traurigkeit Antonios ein kräftiges Gegenbild geben in Shylocks bitterer Galligkeit und so, was in I, 1 nur schwach, fast schüchtern klang, hier grell zum Tönen bringen. Doch Shakespeare vergreift sich im Ton. Shylock, der, um die freie Komödienheiterkeit zu wahren, etwas vom Märchen-Kinderschreck an sich haben müßte, wirkt zu ernst, seine Grausamkeit zu natürlich. Zunächst nur um eine schwache Nuance, aber dennoch wird der groteskkomische Ton schrill. — Nach der Ruhe der 1. und 2. Scene (Nebenhandlung) wirkt diese 3., die den I. Akt beschließt, schon als starke dramatische Steigerung.

Nachdem die Haupthandlung bis zu diesem Punkt gebracht ist, schweigt sie, sodaß die entfachte Spannung nahezu verlöscht. Es scheint, als ob Shakespeare das Hauptgeschehen in der Heiterkeit der anderen Scenen vergessen und Mühe habe, es überhaupt in Gang zu bringen. Erst in II, 8 taucht eine leichte Erinnerung auf (Salarino —Salanio), und der Ernst, der in I, 3 schon leise durchklang, wird deutlicher.

Was zum offenen Ausbruch des schwelenden Konflikts immer noch fehlt, ist die letzte Vorbedingung, Antonios Bankrott. In II, 8 wird ihr Entstehen angedeutet, doch noch drei Etappen braucht Shakespeare, um sie endgültig zu konstituieren: Beginn von III, 1 (parallel II, 8), Ende von III, 1 und von III, 2. Die Etappen sind allerdings kunstvoll gesteigert, von der schwächsten Andeutung bis zur vollendeten Gewißheit. In dem Maße dieser Steigerung nimmt die Stimmung an Düsterkeit zu. Der ernste Klang wird in III, 2 besonders deutlich empfunden, da er ganz plötzlich in die strahlende Heiterkeit von Belmont tönt. Und vielleicht ist es gerade wegen dieser mit der Gewißheit von Antonios Bankrott und dem ihm nun drohenden Schicksal notwendig verbundenen Düsterkeit, daß Shakespeare in allmählicher Steigerung den letzten Teil der Konfliktsvorbedingung einführt, um den schweren Ton nicht gleich mit aller Gewalt in die Lustspielheiterkeit des II. Aktes hineinfallen zu lassen. — Wie die Schwere des Tones steigert sich die Spannung. Die Frage: Wie wird das enden? zeigte bisher eine speziellere Wendung: Werden Antonios Schiffe sicher ankommen? Dieser Teilstrom wird in III, 2 völlig gelöst und der Kernstrom, der mit des Juden Auftreten in III, 1 den Teilstrom langsam zu verdrängen begann: Wer wird Sieger in dem Kampf um Leben und Tod? tritt ganz in seine Rechte. Und zwar

nun sofort; denn mit der Meldung von der Gewißheit des letzten Teiles der Vorbedingung wird auch der offene Ausbruch des Konfliktes gemeldet. Er wird gemeldet; d. h. Shakespeare unterschlägt eine der für jedes Drama wichtigsten Scenen und verpaßt, nachdem das Geschehen so lange schon verschleppt war, auch nun noch den eigentlichen Einsatz. Und zwar den Einsatz des Antonio-Shylock-Dramas mit Shylock als aktivem Kämpfer. Denn betrachten wir das bisher Geschehene im richtigen Licht, so ist ein dramatischer Kampf schon im Gange, doch mit einem Gegner, gegen den Antonio machtlos ist: mit dem Schicksal. Jene außerhalb der menschlichen Willenssphäre liegende Kraft führt mit seiner finanziellen Vernichtung einen gewaltigen Schlag gegen Antonio, den man sogar als den entscheidenden bezeichnen kann, weil er die Krise in die Haupthandlung bringt und das bisher noch unsicher laufende Geschehen eindeutig lenkt. Wie in den übrigen Komödien ist auch hier die auf ihn folgende Forderung: Entweder Gegenhandlung oder Untergang. Das Eigentümliche der Erscheinung liegt aber darin, daß dieser Schlag gefallen ist, bevor noch die beiden eigentlichen Gegner im offenen Konflikt zusammengeprallt sind. Er geschieht gegen Antonio zugunsten Shylocks. D. h. das Schicksal ist zu Shylocks Parteigänger geworden und überhebt ihn so der Mühe, den entscheidenden Schlag selber vorzubereiten und auszuführen, also eine Intrige einzufädeln, in der er Antonios Vermögen vernichtet. Dann aber wird mit wuchtiger Bewegung die Last des Kampfes auf den Juden selbst übertragen und nun erst geht das Drama zwischen den Menschen an, und der lange verdeckte Konflikt wird akut. Das Stück selbst bricht damit auseinander. Die eine Hälfte ist Schicksalsdrama, die andere spielt zwischen Kräften, die beide von dieser Welt sind, ist also Drama im modernen Sinne. — Auch in LLL, Err und Mids. waren Kräfte am Werk, die, außerhalb der Einflußsphäre des Menschen, von diesem ungehindert wirkten. Doch dort zeigte sich ihr Wirken in einem vorübergehenden spielerischen Aeffen, dessen Heiterkeit ganz im Geist der Komödie lag. Hier jedoch führen sie einen Schlag, der einen Menschen von der Höhe des Reichtums in die Tiefe von Armut und Schuld sinken läßt. Damit sind wir bedenklich nahe an die Tragödie gekommen.

Das zur Rettung des Helden durch den entscheidenden Schlag notwendig gewordene Gegenspiel setzt in derselben Scene III, 2 ein. Doch nicht von ihm selbst geführt, sondern von seinen Parteigängern Bassanio und Portia. Die nächste Scene, III, 3, bringt dann endlich den ersten direkten Zusammenprall der Hauptgegner. Der Auftritt ist kurz, zeigt aber einen Gipfelpunkt, den zweiten in der Haupthandlung, der gegenüber dem ersten in I, 3 wesentlich gesteigert ist. Nach dieser Scene ebbt die plötzlich kräftig gewordene Bewegung der Haupthandlung nochmals ab, um erst wieder in IV, 1 in Schwung zu kommen: Antonio hat seine tiefste Niederlage erreicht, Shylock triumphiert. Der gleich mit Beginn der Scene sehr schwere Stimmungston nimmt mit dem Messerwetzen wieder jenen grellen Klang an, den Shylocks Grausamkeit schon in den vorhergehenden Scenen hervorrief. Von irgend einer groteskkomischen Grundlinie kann man hier nicht mehr sprechen. Shylock ist Shakespeare unter den Händen zu einer furchtbaren Plastik angewachsen, die von dem blaß bleiben-

den Antonio und seinen Parteigängern, die trotz aller Schwere des Geschehens die Anmut von Lustspielfiguren wahren, merkwürdig absticht. — Im Augenblick des tiefsten Punktes Antonios setzt die dramatische Bewegung zum letzten Male kraftvoll ein, das bisher fruchtlose Gegenspiel gegen Shylock wird wirksam. Seine Leitung, die eben noch in den Händen Bassanios lag, wird von diesem auf Portia übertragen. Sie führt zunächst zum Spiel Antonios Niederlage fort und läßt Shylock im höchsten Triumph erstrahlen; im selben Augenblick dann, damit der Wechsel umso krasser erscheint, richtet sie den Vernichtungsschlag gegen ihn, die Gesamtlage dreht sich völlig um: Antonio ist der Triumphierende, Shylock liegt danieder, sein Leben und Gut sind verwirkt. Dieser von Portia ausgespielte Triumph bedeutet den Höhepunkt des Stückes. Die Verlaufskurve der Haupthandlung zeigt also folgendes Bild: Von I, 1 steigt sie zu einem leichten Gipfel in I, 3, sinkt dann und verläuft während des II. Aktes in einer Tiefenlage. Im III. Akt beginnt sie wieder zu steigen und erhebt sich in III, 3 wieder zu einem Gipfel, der wesentlich höher als der in I, 3 ist. Nochmals sinkt sie ab und steigt dann in IV, 1 rasch zu ihrem Höhepunkt, um mit einem jähen Sturz auf den Nullpunkt zu fallen. — Als zerbrochene Existenz verläßt Shylock den Gerichtssaal. D. h.: Zur für den reinen Komödienschluß notwendigen Versöhnung kommt es nicht, die Harmonie zwischen den streitenden Gegensätzen wird nicht hergestellt. Dieser Schluß gehört nicht mehr dem Lustspiel an, sondern der Tragödie. Freilich ist es nach dem Vorausgegangenen unmöglich, daß eine harmonische Vereinigung der Kämpfenden eintritt. Der Gegensatz zwischen ihnen war zu tief, er griff bis an die Wurzeln des menschlichen Seins und wurde in einem Kampf ausgetragen, der um Leben und Tod ging. Auch das gehört in den Bereich des Tragischen. Schon einmal zeigte eine Shakespearesche Komödie eine ähnliche Schwere des Konfliktes, einen ähnlich erbitterten Kampf: Gent. Doch dort fand er nicht den Mut zum folgerichtigen Ende und brachte mit Gewalt eine Schlußversöhnung, die jeder Motivierung entbehrte. Hier hat er den Mut, zerbricht aber damit die Komödie gänzlich.

Der Hauptstrang als Ganzes zeigt wohl ein schweres Geschehen aber wenig Handlungssubstanz. Mit drei Akten ist alles abgetan. Im I. setzt die Handlung ein, im III. wird sie weitergeführt und im IV. beendet. Und diese drei Akte sind nicht einmal von ihr allein erfüllt, sondern zeigen noch ein gutes Stück von den Nebenhandlungen. Wieder taucht das alte Problem des V. Aktes auf. Und hier ist nicht einmal ein Schlußfest der Versöhnung zu feiern. Freilich, eine ganz kleine dramatische Aufgabe ist noch nicht gelöst: Die Erkennungsscene steht noch aus, die den fremden Dr. Bellario und seinen Schreiber als Portia und Nerissa enthüllt. Doch ist diese Aufgabe dramatisch so unbedeutend, daß sie mit einem einzigen Wort nach Shylocks Abgang hätte gelöst werden können. Aber Shakespeare spart sie dennoch auf und baut einen V. Akt daraus. In welcher Weise, kann erst klar werden, wenn wir den Verlauf der Nebenhandlungen kennen.

Der erste Nebenstrang zeigt sich in Ton, Linienführung und Thema geradezu als das Gegenteil des Hauptstranges. Zunächst läßt sich von einer Handlung im dramatischen Sinne, von einer dramatischen

Dynamik, die im Hauptstrang, wenn auch kurz, so doch außerordentlich kräftig war, hier überhaupt nicht sprechen. Die Fabel ist kurz die: Einem Mädchen (Portia) ist von ihrem sterbenden Vater die Verpflichtung auferlegt worden, alle ihre Freier zwischen drei Kästchen wählen zu lassen und nur dem, der die rechte Wahl trifft, ihre Hand zu reichen. Das ist die Grundsituation (I, 2). Es kommt ein Prinz von Marocco (II, 1) und wählt falsch (II, 7); es kommt ein Prinz von Arragon und wählt ebenfalls falsch (II, 9); und es kommt schließlich der Venetianer Bassanio und trifft das rechte Kästchen (III, 2). Das ist alles. Also von Dramatik keine Spur. Man kann das Ganze nur als Geschehen oder Vorgang bezeichnen, der aus drei mit innerer Notwendigkeit nicht zusammenhängenden, parallelen Episoden besteht, nicht als folgerichtig gebaute Handlung. Sein Grundcharakter ist durchaus episch. — Das Thema des Spieles heißt ‚Liebe', steht also im Gegensatz zu dem der Haupthandlung, das ‚Haß' hieß. Im antithetischen Verhältnis stehen auch die Stimmungstöne: Das Thema ‚Haß' wird düster-tragisch, das Thema ‚Liebe' zartkomisch-heiter gespielt.

Die Bindung der beiden Handlungen ist zunächst so, daß die Hauptfigur der Nebenhandlung den letzten äußeren Anlaß zum Konflikt der Haupthandlung bietet (Bassanios Geldforderung für die Fahrt zu Portia, dadurch Vertrag Antonio-Shylock). — Die Handlungskreise sind vorerst getrennt, in sich steigernden Etappen (II, 2, II, 6, II, 8) vollzieht sich dann Bassanios und Gratianos Ueberleitung aus dem Haupt- in den Nebenhandlungskreis und ist erst in III, 2 vollendet. — Der Schluß der Nebenhandlung fällt ungewöhnlich früh, ungefähr in die Mitte des III. Aktes, noch bevor überhaupt der Hauptkonflikt des Stückes voll entbrannt ist. Das liegt daran, daß, während der erste Handlungsstrang im II. Akt ruht, der zweite ihn voll ausnutzt und sich dabei verausgabt, sodaß für den III. nur noch die eine Scene Bassanio-Portia übrig bleibt. Jetzt taucht nicht nur das Problem der Füllung des V. Aktes auf, sondern auch die Frage: Wie werden die Personen der ersten Nebenhandlung durch den IV. gebracht? Die Lösung, die Shakespeare findet, ist künstlerisch einwandfrei. Als Vorbild dient Mids. Dort schaltete sich eine Hauptfigur der Nebenhandlung mit ihrem Begleiter als Parteigänger in die Haupthandlung ein. Das gleiche vollzieht sich hier mit den Gestalten Portia und Nerissa. Nur fand in Mids. die Einschaltung statt, während noch beide Handlungsstränge liefen, wogegen sie im Merch. erst vorgenommen wird, wenn der erste Nebenstrang bereits abgelaufen ist und seine Geschehensträger für den weiteren Gang des Stückes müßig zu werden drohen.

Die Ueberführung der Hauptgestalt der ersten Nebenhandlung in die Haupthandlung geht, ähnlich der Ueberführung Bassanios in den Belmont-Kreis, in mehreren Etappen vor sich, wobei jede folgende eine Steigerung gegenüber der vorhergehenden ist (Ende von III, 2, III, 4, IV, 1). Wir beobachteten diese Technik außerdem bei der Einführung des letzten Teiles der Vorbedingung für den Hauptkonflikt, desgleichen in der Anlage der Nebenhandlung als Ganzes (Steigerung der Wahlscenen). Shakespeare zeigt also in diesem Stück eine besondere Vorliebe für die Zerlegung eines Vorganges in mehrere Abschnitte, wobei der folgende sich über den vorhergehenden erhebt.

— Die Rolle, die Portia als Parteigängerin Antonios spielt, ist von stärkster Aktivität. Von ihr aus geht das einzig wirksame Gegenspiel, das das feindliche Prinzip, das Shylock vertritt, besiegt; sie stürzt den Juden vom Gipfel seines Triumphes in die tiefste Niederlage. Gab ihre Gestalt am Beginn des Stückes den ersten äußeren Grund für den Ausbruch des Shylock-Antonio-Dramas, so führt ihr Wirken es auch zu Ende.

Der Gegensatz der Tonarten, die beide Handlungen spielen, wird in der Scene IV, 1 besonders deutlich. Schon in III, 2 empfanden wir eine Diskrepanz, als der Ernst von Venedig hinüberklang in die Heiterkeit Belmonts, hier in IV, 1 stehen die Vertreter diametral entgegengesetzter Stimmungstöne in derselben Sphäre nebeneinander: Shylock, der Düster-Grausame und Portia, die Anmutig-Heitere. Die Töne klingen in unüberwindlicher Disharmonie. Hier spürt man klar, daß eine Vereinigung dieser beiden Klänge zur Komödien-Schlußharmonie unmöglich ist, einer muß abgebrochen werden. Und um das Spiel als Lustspiel zu retten, um einen heiteren Abschluß zu finden, kann es nur der Shylocks sein. Mit einem kräftigen Schnitt wird er aus dem Kreis der Komödienfiguren ausgemerzt. Endete die erste Nebenhandlung mit einer völligen Vereinigung ihrer beiden Hauptgestalten, so schließt die Haupthandlung mit ihrem ewigen Bruch.

Das Problem des IV. Aktes wird für die Figuren der Nebenhandlung mit ihrer Einführung in die Haupthandlung gelöst. Doch das des V. nicht, da ja die Haupthandlung mit dem vorletzten Akt schließt. Die Frage wird also immer brennender. Freilich bringt Portia und ihre Begleiterin Nerissa eine kleine Komplizierung durch ihre Intrige, als Dr. Bellario und Schreiber aufzutreten, doch kann diese einfache Enthüllung keinen Akt füllen. Um ihn dennoch zu ermöglichen, muß Shakespeare sie einmal komplizieren, so wie er es mit der Lösung der noch verbliebenen dramatischen Teilaufgabe in LLL tat, und er muß ferner sich bemühen, um das Schlußfest einigermaßen wirkungsvoll zu gestalten, die Scene mit möglichst viel Figuren zu füllen. Diese Figuren nahm er in LLL und Mids. aus dem dritten Handlungsstrang; hier versucht er das gleiche, ohne sich jedoch vorher die Berechtigung dazu zu verschaffen. —

Dieser dritte Handlungsstrang ist auch im Merch. wieder der am wenigsten durchgearbeitete. Spielte die Haupthandlung das Thema ‚Haß' und die erste Nebenhandlung ‚Liebe', so spielt die zweite Nebenhandlung beides zugleich: Die Liebe Jessicas zu Lorenzo und der Haß auf ihren Vater Shylock bedingen das Geschehen. Eine Synthese der beiden antithetischen Hauptthemen wird hier also versucht. Ueber die thematische Bindung hinaus besteht eine Geschehensverbindung durch Beeinflussung der Vorgänge einer Handlung durch die einer anderen nicht. Die Verknüpfung des zweiten Nebenstranges mit dem Hauptstrang ist nur noch personal. Die Hauptpartei Lorenzo plus Jessica kämpft gegen der letzteren Vater Shylock. D. h. also: Der Jude ist einmal aktiver Gegenheld in der Haupthandlung und zum andern passiver Gegenheld in der zweiten Nebenhandlung. Er wird damit zu einer Zentralfigur, um die herum sich zwei Handlungen abspielen. Seine Plastik innerhalb des Gesamtstückes wird so noch stärker betont.

Die Handlung wird eingeleitet in II, 3, wo der eine Teil der Hauptpartei, Jessica, eingeführt wird und der andere Teil, Lorenzo, nur als Reflex in den Worten des Mädchens erscheint. Der Konflikt ist in dieser Scene bereits vorhanden und Jessica überlegt schon den entscheidenden Schlag, die Flucht. Die folgende Scene, II, 4, ist eine Art Umkehrung: Sie zeigt den andern Teil der Hauptpartei, Lorenzo, in figura und Jessica nur als Reflex. Lorenzo ist zwar bereits in I, 1 aufgetreten, aber nur als Trabant Antonios, nicht in seiner Eigenschaft als eine der Hauptfiguren der zweiten Nebenhandlung. Ohne Unterbrechung nehmen die folgenden Scenen, II, 5 und II, 6, das Geschehen auf. In der letzteren fällt der entscheidende Schlag, Jessica flieht mit Lorenzo und nimmt einen großen Teil der väterlichen Schätze mit. Das ist ein Triumph der Liebenden und eine Niederlage des Juden. Man sollte jetzt meinen, daß von ihm aus eine Gegenhandlung einsetzt und der Konflikt somit aktiv weiter geführt wird. Doch nichts dergleichen erfolgt, die dramatische Bewegung verebbt. Der Konflikt bleibt zwar bestehen, aber Shakespeare verzichtet darauf, ihn in einer Kampfhandlung noch weiter auszutragen. Damit hat der dritte Handlungsstrang als Drama bereits in der 6. Scene des II. Aktes sein Ende gefunden. Er setzte in der 3. Scene dieses Aktes ein und wurde dann, anstatt in vorsichtiger Aufsparung über das ganze Stück verteilt zu werden, in geradezu hastiger Weise hintereinander abgespielt. Tauchte für die Figuren der ersten Nebenhandlung die Schwierigkeit auf, sie durch den IV. Akt zu halten, so müssen die der zweiten auch noch durch den III. gebracht werden. Shakesepare löst die Aufgabe, indem er einfach Stimmungsscenen gibt von dem durch den entscheidenden Schlag herbeigeführten Zustand (Niederlage des Vaters und Triumph der Kinder). Zunächst in II, 8, wo es interessant zu sehen ist, wie Shakespeare alle drei Handlungsstränge zusammenzufassen sucht: Außer über den Juden reflektieren Salanio und Salarino noch über Antonio und den drohenden Verlust seines Vermögens und schließlich über Bassanios Abreise nach Belmont. Diese Zusammenfassung ist eine künstlich-äußerliche, indem eben Figuren, die um alle drei Handlungen wissen, über sie sprechen. In III, 1 wird dann des Juden Doppelrolle im Stück, seine Teilnahme an zwei Handlungen, besonders deutlich. Im ersten Teil — Salanio plus Salarino plus Shylock — spielt er in der ersten Hälfte den unterlegenen Gegenhelden der zweiten Nebenhandlung, in der zweiten den zum Triumph aufsteigenden der Haupthandlung. Im nächsten Teil der Scene jedoch — Tubal-Shylock-Auftritt — wechselt er mit rasender Geschwindigkeit aus einer Handlung in die andere, in einem tollen Hin und Her einen Satz auf diese und den nächsten auf jene bezüglich hervorstoßend. — Nachdem der Zustand des Unterlegenen so genügend dargestellt ist, werden die Sieger in ihrem Triumph gezeigt, Lorenzo und Jessica am Endpunkt ihrer Flucht. Damit sie irgendwie noch eine Beziehung zu den Hauptvorgängen haben, werden sie äußerlich in Berührung mit der ersten Nebenhandlung gebracht: Sie haben Portias Hof als Ziel ihrer Flucht erwählt und erscheinen dort im Augenblick, da die Heiterkeit der hergestellten Harmonie ihren Höhepunkt erreicht hat. Mit Salanio, ihrem Begleiter, bilden sie so etwas wie eine Brücke von der Haupt- zur ersten Nebenhandlung, indem Jessica wie Salanio mit ihren Berichten die Atmosphäre von

Venedig in die von Belmont hineintragen. Die nächsten Scenen, III, 4, vor allem jedoch III, 5, zeigen das Paar in ihrem Glück, ohne daß sie auch nur die geringste dramatische Aufgabe erfüllten. Der Ton wird durch Launcelot fast mutwillig und paßt durchaus nicht zu dem Donner, der in Venedig grollt und der Portias Sitz in Belmont fast entvölkert hat, sodaß beide gänzlich isoliert ein heiteres Glück genießen, während in Venedig das Ringen um Leben und Tod angeht. Genau wie die Möglichkeit der Zustandsschilderung des Unterlegenen hat sich auch die der Sieger jetzt am Ende des III. Aktes erschöpft. Im IV. versinkt der zweite Nebenstrang völlig. — Wie die Haupthandlung endet auch die zweite Nebenhandlung mit keiner Versöhnung, am Schluß bleibt hier wie dort einer unterlegen und wird aus der Gemeinschaft ausgestoßen. Beidemal ist es Shylock, dessen Niederlage damit doppelt tief wird und der nun umso krasser gegen die Sieger absticht, sodaß von einem üblichen Komödienschluß mit vollkommener Harmonie der sich einst Bekämpfenden auch nicht im geringsten die Rede sein kann.

War die Haupthandlung als Ganzes für eine Komödie nicht geeignet, so zeigte sie doch eine gewisse innere Einheit. Das Ende war unversöhnlich, kam aber nicht unerwartet. Die Düsterkeit des Tones, die immer mehr zunahm, deutete darauf hin. Es ist höchstwahrscheinlich, daß Shakespeare den Ton eigentlich — durch den Juden — groteskkomisch anlegen wollte. Aber der Konflikt war zu tief und riß ihn, ohne daß er sich wehrte, in die starke Dunkelheit. Geschehen, Geschehensausgang und Ton entsprechen sich also. Anders hier in der zweiten Nebenhandlung. Der Ton ist von echter Heiterkeit, durch Launcelot sogar grobkomisch überblendet, und selbst Shylock wirkt innerhalb ihrer (II, 5 und III, 1) groteskkomisch. Und was ist das Geschehen, das in diesem Ton gespielt wird? Eine Tochter brennt ihrem Vater mit ihrem Liebhaber durch, bestiehlt ihn dabei und verjubelt das Gestohlene in einer einzigen Nacht. Am Schluß wird ihr durch Gerichtsurteil noch das übrige Vermögen des Vaters übermacht, sodaß der Alte völlig ruiniert ist, sie aber lebt in Lust und Glück am Märchenhofe Portias, sich um ihren Vater überhaupt nicht bekümmernd und ihn in seiner Niederlage völlig verlassend. Und das alles gespielt im Tone ungetrübter Heiterkeit! Mußte es einen Bruch ergeben, wenn man die Haupthandlung in eine Komödie stellte, neben das märchenhaft unbeschwerte Geschehen am Hofe Portias, so war sie doch in sich ziemlich widerspruchsfrei. Die zweite Nebenhandlung dagegen enthält in sich einen Widerspruch; trübe, erbitternde Vorgänge werden im heitersten Ton gegeben. —

Wie im Mids. gibt Shakespeare sich auch hier mit den drei Handlungssträngen noch nicht zufrieden. Dort umgab er sie mit einem Rahmengeschehen, wie er es in Err zum ersten Male angewandt hatte, hier wiederholt er während des Spieles Einzelmotive in mehr oder minder parallelen Scenen wie in Gent. Zunächst erhalten Portia und Bassanio ein Parallelpaar: Nerissa und Gratiano. Die erste Nebenhandlung war schon in sich allzu streng in Parallelabschnitte gegliedert, durch das Parallelpaar wird die Strenge der Anordnung noch aufdringlicher. — Wesentlich lockerer in sich ist die zweite Nebenhandlung gegliedert. Sie ist vor allem innerlich dramatisch

und zeigt nur am Anfang eine gewisse Symmetrie und am Ende: II, 3 führt Jessica ein und ihre Worte reflektieren das Bild Lorenzos, II, 4 führt Lorenzo ein (in seiner Eigenschaft als Teilnehmer an der zweiten Nebenhandlung) und seine Worte reflektieren das Bild Jessicas. Am Ende wird zunächst Shylock in seiner Niederlage gezeigt und dann die Flüchtlinge in ihrem Triumph. Die Symmetrie, namentlich am Ende, ist durchaus unaufdringlich. Ein Parteigänger Lorenzos und Jessicas ist Launcelot. Seine Rolle entspricht ungefähr der von Speed oder Launce in Gent. Wie diese wiederholt auch er selbständig Motive der Handlung, und zwar in grobkomischem Ton. So entspricht sein Monolog in II, 2 dem Jessicas in II, 3. Wie er seinen blinden Vater Gobbo an der Nase herumführt, so Jessica den nichtsahnenden Shylock. Launcelot bittet Bassanio, ihn aus der Hölle Shylocks zu erlösen, das gleiche tut Jessica bei Lorenzo. Das Launcelot-Geschehen als solches, das die zweite Nebenhandlung motivisch in Einzelheiten wiederholt, ist deren Geschehen nicht parallel im Ablauf an der Oberfläche; parallel ist nur der beiderseitige Geschehensgehalt. — Die Haupthandlung zeigt keine Parallelgliederung mehr; sie ist zu ernst und vor allem zu kraftvoll, als daß sie sich durch eine spielerische Form in Fesseln schlagen ließe. Nur ein paar Parallelfiguren, die aber eine untergeordnete Rolle spielen, erscheinen noch in den Freunden Antonios, vor allem in Salanio und Salarino.

Alle drei Handlungsstränge und dazu noch die Episoden reichen nicht aus, die fünf vorgeschriebenen Akte zu füllen. Noch bevor der IV. Akt schloß, war alles zu Ende, und Akt I—IV selber waren nur mit Mühe gefüllt. — Wie wir sahen, blieb noch ein kleiner Rest übrig: Die Erkennung des Doktors und seines Schreibers als Portia und Nerissa. Wie in LLL bauscht Shakespeare den Rest auch hier zu einer Klein-Komödie auf, die bereits im IV. Akt (Ende von IV, 1, IV, 2) ihren Anfang nimmt: Portia und Nerissa benutzen ihre Verkleidung zur Einfädelung einer neuen, selbständigen Intrige, die eine Verwicklung heraufbeschwört (Ablocken der Ringe). Eine neue Spannung taucht auf: Wohin wird dieser Irrtum führen, wie wird er sich klären? Mit der Einschaltung dieser Spannung bricht der Akt ab, die Erwartung ihrer Lösung leitet in den V. Akt hinüber, der eröffnet wird mit der Lorenzo-Jessica-Scene, die nun nochmals, auf der höchsten Höhe ihres Glückes, gezeigt werden, während ihr Vater im tiefsten Unglück steckt. Ihr Dialog ist ein zartes lyrisches Gedicht, das unter Musikbegleitung gesprochen wird, der Stimmungston wieder, wie schon so oft am Schlusse Shakespearescher Komödien, nur-heiter, jenseits aller Tonvariationen. Diese Lorenzo-Jessica-Scene ist das eigentliche Schlußfest. Was jetzt mit dem Auftreten Portias und Nerissas, Bassanios und Gratianos folgt, ist die Fortsetzung der am Schluß des IV. Aktes neu inscenierten Intrige und ihre Lösung. Die Atmosphäre, in der sie sich abspielt, ist zwar weiterhin von reinster Festlichkeit, aber die Feier als solche, die Lorenzo und Jessica eben begingen, ist abgebrochen, an ihre Stelle tritt wieder ein dramatisches Geschehen. Das Stück erhebt sich hier im V. Akt nochmals zu einem leichten Gipfel, bevor es versinkt. Die Harmonie wird wieder hergestellt, und um den Sonnenschein wolkenlos zu machen, wird Antonio, der sich auch auf der Scene befindet,

mitgeteilt, daß seine Schiffe nun doch sicher im Hafen gelandet seien.

Wir hatten die Schlußfeste im Mids. einem Ornament verglichen, das angeklebt wirkte, im Gegensatz zu dem in LLL, das sich aus dem Werk selber herausentwickelte. Die gleiche Wirkung wie in Mids. haben wir auch hier. Nur daß dort das Schlußornament in gleichem Stil und in gleicher Tönung mit dem Hauptwerk gehalten war, sodaß sie auf den ersten flüchtigen Blick als Einheit wirkten. Anders hier. Das Bild von Shylock und Antonio ist schwer und düster. Die Schlußranke des Festes und die tändelnde Verwicklung sind leicht und graziös und in lichtestem Ton gehalten.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß Shakespeare hier wie in Gent. eine Komödie schaffen wollte. Doch der Stoff, den er beide Male wählte, war zu schwer. Und bei dem Bemühen, einen solchen Stoff dennoch zum Lustspiel zu gestalten, erwuchs jenes Zwittergeschöpf, das wir am besten mit Tragikomödie bezeichnen.

The Taming of the Shrew.

Vorbemerkung. Die Ueberlieferung des Stückes in der ersten Folio-Ausgabe ist schlecht. Bekanntlich bricht die Rahmenhandlung, deren Held der Kesselflicker Sly ist, mitten im I. Akt ab (nach dem ersten Auftritt Biondello, Lucentio, Tranio). Es ist kaum anzunehmen, daß Shakespeare sie nicht weiter fortgeführt hat, denn dies Vergessen wäre sicherlich bei der Inscenierung bemerkt worden. Wahrscheinlicher ist, daß den Drucker das Verschulden trifft. Wie dem auch sei, für uns ist die Rahmenhandlung ein Fragment, mit dem wir innerhalb unseres Betrachtungskreises nichts anfangen können. Wir lassen sie deshalb fort und beschränken uns lediglich auf das eigentliche Stück mit den Handlungen um Katharina und Bianca und legen, wie es alle modernen Ausgaben tun — so auch die von Craig —, den Beginn des I. Aktes zusammen mit dem ersten Auftritt in Padua (Lucentio-Tranio), richten uns sonst jedoch in der Akteinteilung nach der ersten Folio, deren Gliederung von der moderner Herausgeber — u. a. wieder Craig — beträchtlich abweicht. In zwei Punkten müssen wir uns jedoch dabei den Modernen anschließen: Die erste Folio läßt die Bezeichnung des II. Aktes vermissen; wir legen den Einschnitt, wie es stets getan wird, nach dem Abgang Petruchios, Grumios, Hortensios, Gremios, Lucentios, Tranios und Biondellos, sodaß der II. Akt mit dem Auftritt Katharinas und Biancas beginnt. (Erste Folio S. 214, rechte Spalte.) Sodann übernehmen wir die Einteilung in Scenen von den modernen Herausgebern, da die erste Folio die Scenenbezeichnung vermissen läßt. Es ergibt sich dann das folgende Vergleichsbild:

Scenische Gliederung unter Zugrundelegung der Akteinteilung nach der ersten Folio (ohne Rahmen)	Scenische Gliederung unter Zugrundelegung der modernen Akteinteilung (Arden Shakespeare) (ohne Rahmen)
I, 1	I, 1
I, 2	I, 2
(II, 1)	II, 1

III, 1	III, 1
III, 2	III, 2
III, 3	IV, 1
III, 4	IV, 2
IV, 1	IV, 3
IV, 2	IV, 4
IV, 3	IV, 5
IV, 4	V, 1
V, 1	V, 2. —

Das Stück zeigt einen Grundriß, wie wir ihn bei Shakespeare noch nicht gesehen haben. Bisher gab er entweder einen kräftigen Handlungsstrang (Err), aus dem einige Episoden herauswuchern konnten (Gent.), oder er gab drei Stränge, wobei er dann einen deutlich als Hauptstrang markierte (LLL. Mids., Merch.). Hier in Shr. treffen wir zum ersten Mal in seinem Komödienschaffen die Anlage von zwei Handlungssträngen. Wie in den dreisträngig angelegten Stükken versucht er auch hier, den einen als Hauptstrang klar herauszuheben, aber es gelingt diesmal nicht ohne Schwierigkeiten. Zweifellos dachte sich Shakespeare das Spiel von der Zähmung der Widerspenstigen als Haupthandlung; dafür spricht schon der Titel. Er wählte dazu aber eine Begleithandlung, deren Geschehen zu üppig und deren Intrige zu kompliziert ist, als daß sie sich einfach in eine unbedeutende Nebenstellung rücken ließe. Womit Ariost und sein Uebersetzer Gascoigne ein ganzes Stück ohne jede andere Zutat füllten, das konnte Shakespeare, schon um die komplizierte Handlung nicht unklar werden zu lassen, nicht einfach als Zutat abtun. Und so ringen beide Handlungen während des ganzen Stückes um die Vormachtstellung. Wenn das Spiel von der Widerspenstigen Zähmung am Ende doch den Eindruck hinterläßt, die Hauptsache zu sein, so keinesfalls deshalb, weil sein Geschehen üppiger ist und mehr Raum beansprucht (im Gegenteil!), sondern nur, weil die Gestalten, die es tragen, Petruchio und Katharina, wie bunte Plastiken hervortreten vor den blassen Schemen der plautinisch-italienischen Lustspieltradition, die die Träger der Nebenhandlung sind.

Bezeichnend für die starke Betonung der Nebenhandlung ist schon, daß Shakespeare das Stück mit ihr eröffnet, was er bisher in keiner seiner Komödien tat. — Wie bereits erwähnt, greift er sie auf aus der italienischen Lustspieltradition, die bekannt ist wegen der Kompliziertheit ihrer Handlungen. Durch sie beeinflußt gibt er zum ersten Male eine sehr fein eingefädelte, völlig durchgeführte Intrige, deren Parteiengruppierung nicht ganz einfach ist. Wir müssen versuchen, die letztere in ihren Grundzügen aus der Vogelschau zu erkennen, ehe wir an eine Analyse der Handlung gehen können. Der erste, oberflächlich orientierende Blick zeigt folgendes Bild: Bianca und Lucentio stehen als Kampffront gegenüber den Freiern Gremio und Hortensio und dem Vater Biancas, Baptista. Aber die Gruppe Baptista, Gremio, Hortensio ist nicht in sich geschlossen, die Freier sind unter sich erbitterte Gegner, und beide sehen wieder in Baptista eine Macht, die überwunden werden muß. Zu Beginn des Stückes ist diese Ordnung der Parteien erst zur Hälfte vollzogen, indem die Stellung Baptistas, Gremios und Hortensios untereinander bestimmt ist. Damit ist aber zugleich eine gewisse dramatische Be-

wegung im Gange, insofern nämlich, als Gremio und Hortensio bereits untereinander im Kampf um Bianca liegen. Wir haben es hierbei also mit einer ähnlichen Anordnung zu tun, wie wir sie bei den Moralitäten gewohnt waren, mit jener Dreigruppierung, die Shakespeare auch in seinen Erstlingskomödien durchzuführen versuchte. Sie bildet aber jetzt nur noch einen Teil der Gesamtordnung, sie steht, als Ganzes genommen, wieder gegenüber der Gruppe Lucentio plus Bianca, die aber erst noch gebildet werden muß wie die Gruppe Silvia plus Valentin und Proteus plus Julia in Gent. Dort wurde diese Formierung als Vorspiel dem Hauptdrama vorgelagert, hier vollzieht sie sich während des Hauptdramas.

Für sich betrachtet und ohne Berücksichtigung der Unterbrechungen durch die Haupthandlung rollt die Nebenhandlung sehr schnell ab und konzentriert sich ohne episodische Wucherungen nur auf die Hauptgeschehnisse. Gleich die Eröffnungsscene, I, 1, gibt eine vollständige Situationsdarlegung und bringt überdies den eigentlichen Schwung in die, wie wir sahen, bereits in Fluß sich befindende dramatische Bewegung: Lucentio und sein Diener Tranio, im Augenblick noch außerhalb des dramatischen Handlungskreises, werden sofort eingeschaltet; Lucentio verliebt sich in Bianca, wird so zum Gegner Gremios und Hortensios und betrachtet Baptista als zu überwindende Macht. Der Hauptkonflikt ist entbrannt, der zwischen Gremio und Hortensio wird zur Nebensache. Sofort wird die Intrige beschlossen: Lucentio will sich als Hauslehrer in Baptistas Haus schleichen, und zum Teil schon durchgeführt (Kleidertausch). Der Grund zur Verwicklung wird gelegt. Lucentio will die Gegner täuschen, sie in Verkennung der Realität denken und handeln machen und so die Situation verwirren. Das Ziel, das er mit seiner Handlung verfolgt, ist ein dreifaches: Die Vereinigung mit Bianca, die Vernichtung der beiden anderen Freier und die Ueberwindung des Vaters. Doch steht im Vordergrund als zunächst zu gewinnender Stand die Vereinigung mit Bianca, d. h. die endgültige Formierung der Hauptpartei. Die nächste Scene, I, 2, bringt in ihrem ersten Teil zunächst einen Gegenschlag: Hortensios Parallelentschluß zu dem Lucentios. Dessen Fortschritt in seinem Kampf zeigt sich sofort: Gremio hat ihn als Sprachlehrer für Bianca engagiert. Dramatisch bedeutet das: Lucentio hat einen Schlag gegen den Freier Gremio geführt, indem dieser unwissend seinen eigenen Feind als Verbündeten angenommen hat. Die Verwirrung der Fäden hat damit begonnen. — Der I. Akt bringt somit nicht nur den eigentlichen Einsatz der dramatischen Handlung, den Ausbruch des Hauptkonfliktes, sondern treibt gleichzeitig die Entwicklung des Kampfes ein bedeutendes Stück vorwärts. Es handelt sich demnach hier um einen sehr frühen und kraftvollen Einsatz der Nebenhandlung, der, da er obendrein noch den größten Raum des Aktes für sich beansprucht, zeigt, wie stark sie sich diesmal in den Vordergrund drängt. Das Mittelstück des II. Aktes, der nur aus einer Scene besteht, bildet — entgegen dem I. Akt — die Haupthandlung, für die die Nebenhandlung jetzt nur einen Rahmen abgibt. Lucentio erreicht hier den ersten vorgenommenen Zielpunkt im Kampf, der erste Teil der Verwicklung ist damit endgültig durchgeführt. Zugleich fällt ein paralleler Gegenschlag: Auch Hortensio wird als Hauslehrer an-

genommen, die Situation wird dadurch auch noch von der Gegenseite her verwirrt. Der letzte Teil des Aktes bringt den Entschluß, die Intrige weiterzuführen: Ein falscher Vincentio, Vater Lucentios, soll beschafft werden.

Im III. Akt ist die Anordnung von Haupt- und Nebenhandlung eine ähnliche wie im II., d. h. die letztere umrahmt die erstere. Der Akt besteht diesmal aber aus vier Scenen, von denen nur die 2. und 3. der Haupthandlung und die sie umschließenden 1. und 4. der Nebenhandlung gehören. Zwar sind der letzteren Figuren vollzählig während der 2. Scene versammelt, doch dienen sie dem Hauptgeschehen nur als Statisten. — In III, 1 wird die Formierung der Hauptpartei vollzogen: Bianca und Lucentio vereinen sich zu einer Gruppe. Also erst spät im Stück, nachdem schon der Hauptkampf zu einem großen Teil sich abgespielt hat und die Gegner zu unterliegen beginnen, ist die Gruppierung der Kämpfenden durchgeführt. Die dramatische Bewegung ist demnach bis zu diesem Punkt eine doppelte: Einmal rollt der Hauptkampf ab und zum anderen, gewissermaßen in diesen eingebettet, vollzieht sich die Bewegung der Bildung der Hauptpartei. — Die Erklärung Lucentios und sein Erfolg bedeuten einen Gipfelpunkt der Nebenhandlung, dessen Bedeutung aber mehr im Dramatischen liegt, als daß er theatralisch effektvoll herausgearbeitet wäre. — Dem einen Liebesgeständnis folgt als Parallele sofort ein zweites: Hortensio erklärt sich Bianca. Der Korb, den er erhält, ist eine Verdeutlichung des vorläufigen Triumphes Lucentios über einen Teil der Gegenfront. Es bleiben jetzt nur noch zwei Gegner: Gremio und Baptista. Der Kampf braucht sich aber nur noch gegen den letzteren zu richten. Denn mit dem Sieg über Baptista fällt der Freier Gremio automatisch. Die komplizierte Gruppierung hat sich damit vereinfacht, nichtsdestoweniger bleibt die Verwirrung der Situation bestehen, ja, sie nimmt durch die Art des folgenden Kampfes zu. Was Tranio am Schluß des II. Aktes beschloß, wird jetzt im zweiten Teil von III, 4 durchgeführt: Ein falscher Vincentio wird beschafft. Ein wichtiger Schritt ist damit vollzogen und der Grund zu einer nochmaligen entscheidenden Verwirrung der Fäden gelegt.

Der IV. Akt gibt die Methode der Umrahmung der Haupt- durch die Nebenhandlung auf und läßt beide regelmäßig wechseln: IV, 1 Haupthandlung, IV, 2 Nebenhandlung, IV, 3 wieder Haupt- und IV, 4 wieder Nebenhandlung. Doch ist die Trennung der Geschehenskreise nicht so streng, wie in III, 3 und III, 4, die Sphären mischen sich, allerdings so, daß eine Scene stets von einer der beiden in ihrem Charakter bestimmt wird. — IV, 2 bringt die völlige Durchführung des am Ende des II. Aktes beschlossenen und in III, 4 halb in Scene gesetzten Schlages. Seine Durchführung zeigt Parallelität zu der des ersten Hauptschlages (Lucentios Eindringen als Hauslehrer): Beidemal wird zuerst der Entschluß gezeigt (Lucentios gegen Ende von I, 1, Tranios am Ende des II. Aktes), dann eine Etappe in der Durchführung (Lucentio mit Gremio auf dem Wege zu Baptista in I, 2, Tranio den Schulmeister zu Vincentio umwandelnd in III, 4) und schließlich die Erreichung des gesetzten Zieles (Lucentio bei Baptista eingeführt im II. Akt und falscher Vincentio bei demselben in IV, 2). Beidemal wird also eine Kampfhandlung in drei Werdensphasen ge-

zeigt. Die Parallelität ist jedoch kein undramatisches Nebeneinander, sondern als Formprinzip mit dem dramatischen verschmolzen, d. h. das Ganze ist eine folgerichtige Ablaufskette. — Der Beginn von IV, 4, bringt zunächst, ungehemmt von jedem Gegenspiel, die Durchführung der entscheidenden Handlung, die zum Triumph Biancas und Lucentios führt: Sie gehen zur Trauung. Im Augenblick, da sie diesen Schritt unternommen haben, bricht das in IV, 3 angekündigte gegnerische Prinzip herein, der echte Vincentio trifft mit dem falschen zusammen. Das ist der Höhepunkt der Verwirrung, die Erkenntnis muß die Vernichtung der Intriganten bringen. Doch die Erkenntnis kommt zu spät, Biondello meldet die vollzogene Trauung, d. h. das restlose Gelingen der Intrige. Das offene Zusammentreffen der beiden Parteien erfolgt sofort, es ist der Höhepunkt der Handlung, der also zusammenfällt mit der Erkennung, ganz kurz vor der Beendigung des Geschehens, ähnlich wie in Gent. Da die Intrige hier gelungen ist, kann ein wirksames Gegenspiel jetzt nicht mehr einsetzen, die Versöhnung erfolgt sofort. Damit ist am Schluß des IV. Aktes die Handlung beendet, auch nicht mehr die geringste dramatische Aufgabe bleibt für den V. Die alte Schwierigkeit taucht also wieder auf, doch nicht in dem Maße wie im letzt besprochenen Stück, im Merch. Es ist Shakespeare hier wenigstens gelungen, die Nebenhandlungsfiguren selbständig und ohne ihr Dasein von außen her stützen zu müssen vom I. bis zum Ende des IV. Aktes zu bringen. Shakespeare hat mit diesem Nebenstrang in Shr. zum ersten Male in seinem Lustspielschaffen einen echt Plautinisch-italienischen Handlungsgang von Anfang bis Ende durchgeführt. Damit versucht er im Ablauf der Handlung das heimische Formalprinzip der Parallelität zu verquicken, ähnlich wie in Err und Mids., und ähnlich wie es Lyly in „Mother Bombie" getan hatte. Der Versuch ist hier vollkommen gelungen; jede Aufdringlichkeit ist verwischt und nur bei genauer Betrachtung ist die Parallelität im Ablauf zu erkennen. —

Die Haupthandlung zeigt einen von der Nebenhandlung grundverschiedenen Charakter, sodaß die Vereinigung beider in einem Stück bei genauer Betrachtung als Gewaltsamkeit erscheint. Ihre Verschiedenheit liegt im Thema, im Ton und in der inneren dramatischen Gestaltung des Geschehens.

Zunächst zum Thema: Die Nebenhandlung spielt die Gewinnung einer Frau von denen, die das Bestimmungsrecht über sie haben, durch List und Betrug, die Haupthandlung dagegen die Zähmung der widerspenstigen Frau durch den Gatten, ein Motiv, das eigentlich zu den ewigen Problemen zwischen Mann und Weib gehört; beide Themen haben nichts miteinander zu tun. Ihre Verschiedenheit macht eins von vornherein unmöglich: die inner-künstlerische Bindung der beiden Handlungen. Und gerade dies ist das einzige Mittel, zwei Handlungen künstlerisch miteinander zu verknüpfen, daß sie motivisch zueinander in Beziehung gesetzt, aufeinander abgestimmt werden. Sei es nun, daß sie gleiche Themen spielen oder diametral entgegengesetzte, wie z. B. im Merch. Ist das nicht der Fall, muß auf die kompositionelle Inbeziehungsetzung verzichtet werden und übrig bleibt nur die Möglichkeit einer äußeren. Diese äußere kann zwei Schichten haben; einmal bleibt die Verbindung ganz an der Oberfläche, wenn die Personen beider Handlungen nur miteinander

bekannt oder verwandt sind, sodaß eine räumliche Zusammenlegung der Geschehnisse sich ermöglicht, zum anderen kann sie in die Tiefe gehen, wenn die Figuren eines Handlungskreises in den anderen hineinwirken, oder, und das ist die noch tiefere dieser Art, wenn die Geschehnisse eines Kreises die des anderen notwendig bedingen. Die Inbeziehungsetzung ist dann zwar keine inner-künstlerische, doch immerhin so, daß sie beide Handlungen mehr oder minder stark zu einer Einheit verschmelzen kann und das Stück als geschlossenes Ganzes erscheint.

Shakespeare versucht in Shr., nachdem er die innere, kompositionelle Bindung verpaßt hat, wenigstens die in Erscheinung und Ablauf der dramatischen Welt mögliche besonders eng zu gestalten, und zwar dadurch, daß er sie in beiden obengenannten Schichten vornimmt. Katharina, die weibliche Hauptfigur der Haupthandlung, ist die Schwester der weiblichen Hauptfigur der Nebenhandlung und Tochter des bekämpften Gegenhelden (Baptista); Petruchio, der Held der Haupthandlung, ist ein Freund eines der beiden Freier in der Nebenhandlung (Hortensios). Damit ist zunächst eins garantiert: die Möglichkeit, beide Geschehen in einer Sphäre ablaufen zu lassen. Von ihr macht Shakespeare vorerst ausgiebig Gebrauch. Zu Beginn, in I, 1, scheint überhaupt nur ein Handlungskreis zu existieren, der der Nebenhandlung. Ganz in ihn verwoben wird Katharina, die Heldin der Haupthandlung, eingeführt. Nun geschieht während dieses Auftrittes innerhalb der Nebenhandlung etwas, was wir vorerst verschwiegen, weil es für den Ablauf der Intrigenhandlung unwichtig war: Baptista stellt die Bedingung, daß erst die ältere Tochter verheiratet sein müsse, ehe er die jüngere einem ihrer Freier gebe. Mit Hilfe dieser Bedingung will Shakespeare die Haupt- aus der Nebenhandlung organisch herauswachsen lassen. Doch es gelingt nicht recht, denn es geschieht nicht mit Notwendigkeit. Die eigentliche Vorbedingung für die Haupthandlung ist ganz woanders zu suchen. Wie im Merch. liegt sie in keiner Aeußerlichkeit, sondern in den Charakteren der beiden Helden. Hier wie dort kann durch die Nebenhandlung nur die äußere Situation, innerhalb derer der Zusammenstoß erfolgt, bedingt werden. Und dieser Zusammenstoß muß in Shr., so wie die Charaktere Petruchios und Katharinas veranlagt sind, schon erfolgen durch das bloße Zusammentreffen der Figuren. Und dann: diese Heiratsbedingung ist auch für den Ablauf der Nebenhandlung völlig belanglos. Die Intrige beginnt und läuft fort, ohne sich um sie zu kümmern, sie ist etwas Episodisches, das schnell vergessen wird.

Doch stehen vorerst Petruchio und Katharina ganz im Geschehenskreis der Nebenhandlung (I, 1 und I, 2), und erst allmählich beginnen sich die Kreise zu trennen und die Haupthandlung im II. Akt ihre Selbständigkeit zu erlangen. Petruchio und Katharina stoßen zusammen, der Konflikt bricht aus. Für diesen Auftritt gehört ihnen die Bühne ganz allein. Zwar treten die Nebenhandlungsfiguren auf, aber nur als Umrahmung. Die Verknüpfung beider Handlungen liegt somit nur noch in der ersten Schicht, die Tiefenbindung, d. h. die gegenseitige Abhängigkeit der Geschehen, ist aufgegeben. — Dieser Petruchio-Katharina-Auftritt ist, konstruktiv gesehen, einer der interessantesten, die Shakespeare je in einer Komödie geschaffen

hat. In seine Kürze preßt er eine Bedeutung, wie er sie bisher noch keinem Auftritt gab. Er enthält zunächst, wie wir feststellten, den ersten offenen Zusammenprall der Gegner und die Entflammung des Konfliktes. Der Kampf setzt sofort ein und steigert sich in toller Geschwindigkeit bis zur entscheidenden Handlung der Heldin: Sie schlägt Petruchio. Dieser Schlag bringt die Krise wie jede entscheidende Handlung: Entweder leitet Petruchio sofort einen Gegenkampf ein, oder seine Niederlage ist besiegelt. Das ist aber vor allem das Merkwürdige: Bei diesem ersten Zusammenstoß ist die Spannung der Haupthandlung am stärksten, sie erreicht mit dem Schlag ihren Höhepunkt. Ja, noch mehr: Hier liegt der Höhepunkt der Gesamthaupthandlung überhaupt, der somit ungewöhnlich früh fällt. Er ist nicht durch pompöse theatralische Mittel herausgearbeitet, seine Bedeutung liegt nur im Dramatischen, nicht im Aeußerlich-Scenischen. Soll er deutlich markiert werden, so kann es nur geschehen durch intensivste Erfüllung beider Rollen. Damit ist die Bedeutung dieses Auftrittes noch nicht erschöpft. Das Gegenspiel des beleidigten Petruchio setzt sofort ein, er zwingt Käthe zur Verlobung. Hiermit endlich erschöpft sich sein Gehalt. Er umschließt, genau betrachtet, in seiner Kürze das ganze Drama. Was nun noch folgt, ist eine Reihe von einzelnen Schlägen Petruchios, die die nach dem ersten Schlag eigentlich schon gebrochene Heldin endgültig unterliegen machen sollen. Die dramatische Bewegung verläuft jetzt völlig geradlinig und geht ohne jeden Umweg direkt auf das Ziel los, auf die Schlußbesiegelung der im II. Akt schon eintretenden Unterwerfung. III, 2 enthält drei Einzelschläge: Petruchios Zuspätkommen zur Hochzeit, seinen tollen Aufzug und seinen plötzlichen Abzug. Wie in I, 1 und I, 2 sind die Figuren der Nebenhandlung hier wieder mit auf der Scene, doch ist die Haupthandlung völlig selbständig, sodaß wie im II. Akt nur noch die räumliche Sphäre dieselbe ist. III, 3 bringt auch hier die Trennung, die Intrigengeschichte spielt in Padua weiter, die Zähmung jedoch in Petruchios Landhaus, fern der Stadt. — III, 3 enthält einen weiteren Schlag (Essensentziehung), der zwei Parallelen in IV, 1 findet. Hier wird auch Hortensio wieder eingeführt als ein unzulänglicher Versuch, beide gänzlich getrennte Handlungssphären wieder zu überblenden. Dieselbe Scene bringt noch drei Parallelschläge und IV, 3 noch zwei. Der hier ins Spiel gezogene Alte aber ist der echte Vincentio: Die Ueberblendung beider Handlungssphären wird jetzt stärker, und in der nächsten, der Handlungsschlußscene, IV, 4, fallen beide wieder räumlich vollkommen zusammen, doch die Geschehen als solche bleiben nach wie vor getrennt. IV, 4 enthält den letzten Schlag: Käthe beugt sich auch jetzt, Petruchios Ziel ist erreicht. Aber nicht nur die Niederlage steht am Schluß, sondern zugleich die Versöhnung und in ihr die Erhebung der Besiegten. Käthe unterwirft sich freiwillig, und die Niederlage zerbricht sie nicht, sondern macht sie erst zum wahren Menschen, zum wahren Weib, das fähig ist, Glück zu genießen, so wie Petruchio der wahre Mann ist. Mit der Erreichung dieses Zieles ist am Ende des IV. Aktes auch die Haupthandlung abgeschlossen. Auch sie läßt keine Aufgabe mehr für den V. —

Womit der Schlußakt also wieder gefüllt werden muß, ist die Feier der hergestellten Harmonie. Der äußere Anlaß ist das Hochzeits-

fest Lucentios mit Bianca, das gleichzeitig die Nachholung der versäumten Hochzeitsfeier Katharinas und Petruchios ist. Auf diese Weise fallen am Schluß wieder beide Handlungskreise vollkommen zusammen. — Shakespeare hatte sich in denjenigen vorhergehenden Komedien, die für den Schlußakt auch nur das Versöhnungsfest übrig ließen, stets bemüht, diesem Fest doch noch irgendeine Bedeutung zu geben, die über die bloße revueartige Vorführung der Feier hinausging. So auch hier. Aber auf ganz andere Weise als bisher. Er benutzt nämlich hier das Schlußfest, um etwas nachzuholen, was er während des Stückes versäumt hat: die thematische Bindung beider Handlungen. Und zwar auf eine Weise, daß, von rückwärts gesehen, der Eindruck entstehen soll, als habe eine solche Bindung schon immer bestanden. Wenn Petruchio Käthe zum letzten Male vor versammelter Gesellschaft auf die Probe stellt, so folgt sie willig. Anders Bianca, die jetzt plötzlich die Widerspenstige ist. Dadurch soll der Eindruck erweckt werden, als habe die sanfte Bianca einen Entwicklungsweg durchgemacht, der in entgegengesetzter Richtung führte als der Käthes. Das ist aber nicht wahr. Bianca hat sich während der Dauer der Nebenhandlung überhaupt nicht entwickelt. Es wurde nur die Abwicklung der Intrige gezeigt und keine Charakterformung. Wenn also Bianca jetzt als Shrew erscheint, so ist das eine Vergewaltigung ihres Charakters, die vorgenommen wird, um zu guter Letzt noch eine thematische Verbindung, also eine Kompositionseinheit, vorzutäuschen.

So wie im Thema sind beide Handlungen sich auch in ihrer inneren Dramatik fremd. Die Nebenhandlung zeigte einen komplizierten, als Intrige geführten Kampf, dessen einzelne Schläge organisch auseinander hervorwuchsen und eine für die Einheit des Kampfes wichtige logische Kette bildeten. Anders in der Haupthandlung. Der Kampf ist einfach, offen und ohne jeden Winkelzug. Die Schläge fallen unverhüllt klar und deutlich für den Gegner erkennbar. Und vor allem: die Schläge wachsen nicht notwendig auseinander, der eine findet nicht seine Wurzel im anderen. Man könnte sie in ihrer Reihenfolge glatt umkehren und würde doch zum dramatischen Ziel kommen. Ja an Stelle dieser Schläge könnte irgendetwas ganz anderes treten, man könnte welche auslassen und auch dann könnte noch dasselbe dramatische Ziel erreicht werden. Das einzige, was die Schläge bindet, ist eben dies ihnen gemeinsame Ziel, und was eine Einheit vortäuscht, ist die geschickte zeitliche Anordnung, die Shakespeare ihnen gibt. Die meisten von ihnen stehen zueinander in starrem Parallelitätsverhältnis. Das ist ein völlig undramatisches Prinzip, so wie wir es in der frühen Dramenliteratur Englands kennen lernten und wie es sich zum letzten Male besonders deutlich im „Ralph Roister Doister" gezeigt hatte. Das Stück Shr vereinigt somit zwei sich fremde Elemente. Das in der Haupthandlung auftretende, das aus der alten heimischen Tradition stammt und das wir als innerlich undramatisch erkannt haben, und schließlich das für die Nebenhandlung verwandte, das aus der Antike kommt und bestimmend für das moderne Drama geworden ist. —

Auch die Tonarten, die beide Handlungen spielen, sind verschieden. Doch sind sie sich nicht so fremd wie die Themen, sondern gehören demselben Grundton an, dem komischen. Die Nebenhandlung

Much Ado about Nothing

Gruppen stoßen zum ersten Male in I, 1 zusammen, und die dramatische Bewegung setzt ein: Claudio verliebt sich in Hero. Die erste Spannung wird eingeschaltet: Wird er Hero bekommen oder nicht? Don Pedro bietet sich als Helfer im Eroberungskampfe an, Claudio nimmt an und damit steht die Gruppe Pedro plus Claudio als Kampfeinheit. Beide waren schon vorher in Freundschaft vereint, der Zusammenschluß zu der bestimmten Aufgabe jedoch erfolgt erst in dieser Scene. D. h. aber: Das Vordrama, das die Grundkonstellation des Hauptdramas formieren soll, findet seinerseits die zu seinem Beginn notwendige Gruppierung noch nicht fertig vor; eine in ihm sich vollziehende, wenn auch schwache Bewegung muß sie erst bilden. — Der in I, 1 nur als Staffage wirkende Don John zeigt sich nun plötzlich als Gegner Claudios (I, 3) und damit natürlich, da sie ja eine Kampfeinheit sind, des Prinzen. Auf diese Weise sind im Vorspiel mit einem Male drei Parteien vorhanden: die zu erobernde Hero, die erobern wollenden Claudio und Don Pedro und der diesen feindliche Don John. Die dramatische Bewegung, die, wäre es bei der bloßen Eroberung der Frau durch die in I, 1 gebildete Männergruppe ohne intrigante Einschaltung eines Dritten geblieben, einen einfachen, geradlinigen Verlauf genommen hätte, droht nun kompliziert zu werden. Die in I, 1 eingeschaltete erste Spannung wird wesentlich verschärft durch die Erschwerung der Aufgabe. — Die außerordentlich lang geratene 1. Scene des II. Aktes bringt eine starke Steigerung des äußeren theatralischen Effekts, den Maskenball. Die streng parallelen, geistreichen Dialogduette rufen Reminiszenzen an LLL V, 2 wach, eine Technik der Nebeneinanderreihung von einzelnen Scenenteilen, die wir bis zum „Castle of Perseverance" zurückverfolgen konnten. Aus diesen die Scene mosaikartig zusammensetzenden Partien wächst dann der Hauptstrang heraus. Don John führt seinen Hauptschlag: Verdächtigung des Prinzen mit Hero. Er wird zur Keilpartei, die die Prinz-Claudio-Gruppe sprengt und einen Konflikt zwischen ihren Teilen entflammt. Dieser Konflikt Prinz — Claudio bedeutet eine Verwicklung, denn er ist durch eine intrigante Handlung entstanden, die die Auseinandergespaltenen in Vorspiegelung einer falschen Realität denken und sich bewegen läßt. Wir erwarten einen dramatischen Kampf zwischen Claudio und Don Pedro, der offene Zusammenstoß beider erfolgt auch in derselben Scene, doch bringt des Prinzen Auftritt sofort die Erkennung: Er berichtet von seiner Eroberung Heros für den Freund. Das heißt, die Grundbewegung des Vorspieles hat sich unabhängig von der durch Don John hinzugetragenen Bewegung unterirdisch vollzogen. Das Ergebnis ist die Parteiengruppierung, so wie sie das Hauptdrama als Ausgangspunkt braucht. Das Vorspiel als Drama wird durch die frühe Erkennung vorzeitig abgebrochen, oder besser gesagt, zu Ende geführt. Ein Konflikt jedoch bleibt bestehen und leitet in das Hauptspiel hinüber: Don John — Claudio. Das erinnert an Gent. — Ueber die Verbindung hinaus, die der vom Vor- in das Hauptdrama einmündende Konflikt zwischen den beiden schafft, indem das letztere sich an dem aus dem ersteren übernommenen Gegensatz entzündet, besteht eine andere, inner-künstlerische: die thematische. Beide spielen das Thema von der Zerstörung von in Liebe vereinter oder sich vereinender Menschengruppen durch im Müßiggang erwachsenden Haß. (Also die Umkehrung des Themas aus dem Mids., wo Be-

ziehungen zerstört wurden durch im Müßiggang aufwachsende Liebe.) Doch während das Vorspiel nur eine dramatische Skizze daraus macht, entfaltet das Hauptspiel ein voll durchgeführtes Drama. Der Vorentwurf wird zur Ausführung gebracht.

Gleich die nächste Scene, II, 2, bringt den Einsatz des Hauptdramas mit einem Entschluß Don Johns parallel dem in I, 3. Der Hauptstrang wird dann auf eine lange Strecke unterbrochen und erst mit dem Auftritt Don Johns in III, 2 wieder aufgenommen. Der Bösewicht flüstert Claudio die schwere Verdächtigung Heros ein. Also ein Hauptschlag wie in dem Claudio-Don John-Auftritt in II, 1 wird durchgeführt. Die dramatische Bedeutung beider Schläge und ihre Wirkungen sind fast gleich: Don John schiebt sich als Keilpartei konfliktentzündend in eine geschlossene Gruppe und zieht sich nach vollführter Trennung in Passivität zurück. Damit haben wir das zweite Auftrittspaar aus Vor- und Hauptspiel, das im Parallelverhältnis steht. — Der im Vorspiel nicht zum Ausbruch kommende Kampf wird nun im Hauptspiel durch keine rechtzeitig eintretende Erkennung verhindert, die im Vorspiel abgeschnittene Bewegung wird jetzt durchgeführt.

Betrachten wir einmal Don John nur von der Position Heros aus, so zeigt er sich als die ihr entgegengesetzte Macht, die es auf ihren Untergang abgesehen hat. Diese Gegenmacht aber zieht sich in eine passive Haltung zurück; damit nun die Aufgabe — Heros Vernichtung — nicht wiederum fällt, bleibt nichts übrig, als eine Ueberlagerung vorzunehmen, die Last des Kampfes von Don John auf einen anderen zu werfen, und dieser andere ist Claudio, der jetzt Don Johns Funktion auffängt, so weit sie sich auf Heros Vernichtung bezieht.

Die 1. Scene des IV. Aktes bringt die entscheidende Handlung: Verstoßung Heros. Dieser Schlag bedeutet den Triumphpunkt Claudios und in ihm den Triumph des jetzt nur noch als Zuschauer dabei stehenden Don John. Sein Ziel ist in dem Schlag Claudios erreicht: Hero erlebt ihre tiefste Niederlage und scheint vernichtet. Das ist der Krisenpunkt, wie ihn der entscheidende Schlag stets bringt, eine Gegenhandlung muß kommen oder der von diesem Schlag Getroffene bleibt am Boden. Die Scene bildet den Höhepunkt des Stückes, den Shakespeare auch hier wie in Shr. mit der entscheidenden Handlung zusammenfallen läßt. Doch dort war er nur angedeutet, während er hier theatralisch effektvoll aufgemacht ist.

Das durch den entscheidenden Schlag notwendig gewordene Gegenspiel hat, wenn wir rückwärts schauen, schon längst eingesetzt, und zwar in den Scenen III, 3 und 5 durch Dogberry und Verges. In III, 5 kommt es beinahe zur Erkennung der Intrige, dann träte derselbe Fall ein wie im Vorspiel, d. h. der durch Don John entflammte Konflikt erführe durch die Enthüllung eo ipso seine Beilegung. Das muß vermieden werden, um das Drama nicht absacken zu lassen, und die Erkennung wird deshalb künstlich verzögert. — Solange Claudio noch nicht aktiv in die Handlung eingegriffen hatte, solange brauchte (und konnte) die Gegenbewegung sich nur gegen die Keilpartei, also Don John und seine Anhänger richten; jetzt, da Claudio in IV, 1 einen so schweren Schlag durchgeführt hat, muß auch gegen

ihn ein Gegenspiel einsetzen, was sofort in derselben Scene erfolgt durch Benedick und Beatrice. — Die Schlußscene des IV. Aktes, IV, 2, bringt die Handlung nicht weiter, sie verwendet das Gegenspiel gegen Don John zu einer komischen Episode. Dem V. bleibt also diesmal noch eine gewaltige Aufgabe: die Zuendeführung der Gegenhandlung, die Erkennung und Versöhnung. Doch ebenso wenig wie in Gent., wo ja auch der V. Akt noch dramatisch bedeutend war, ist das hier die Folge einer breit ausladenden, üppigen Intrigenhandlung, sondern rührt nur daher, daß Shakespeare die einleitende Bewegung, die am Anfang die zum Einsatz noch nicht bereitstehenden Gruppen bildet, genügend ausdehnt und so den Beginn der Hauptbewegung lange hinauszögert. Nur in einer Komödie war es ihm gelungen, die Handlung üppig genug zu gestalten, um fünf Akte füllen zu können, das war in Err, die keine Intrigen- sondern eine Verwechslungskomödie war und die Zufälligkeiten beliebig häufen konnte.

Das meiste von dem, was in der Haupthandlung noch zu geschehen hat, enthält die 1. des aus vier Scenen bestehenden Schlußaktes. Zunächst zeigt sich, daß die sowohl von Leonato als Benedick gegen Claudio durchgeführte Gegenbewegung stecken bleibt in erfolglosen Versuchen. Der wirksame Schlag erfolgt nicht von hier, sondern aus der Bewegung, die sich gegen Don John richtete und zwar gleich im nächsten Auftritt, wo die in III, 5 verhinderte Erkennung eintritt. Damit wird es für Claudio klar, daß sein Handeln falsch war, das von ihm vertretene Prinzip bricht zusammen, er ist unterlegen. — Betrachten wir die eingetretene Situation vom Standpunkt der Keilpartei, Don Johns, her, so zeigt sich, daß sie für diese eigentlich im Augenblick eine Doppelbedeutung hat. Daß nämlich jetzt auch Claudio zusammenbricht, muß für Don John die Vollendung seines Triumphes bedeuten — und hier zeigt sich, daß Claudio durchaus nicht nur Fortsetzer von Don Johns Rolle Hero gegenüber war, sondern sein eigenes Konfliktsverhältnis zu ihm aus dem Vorspiel bis jetzt zum Schluß des Hauptspieles bewahrt hat —; daß aber die Intrige entdeckt ist, ist zugleich der Beginn seiner Niederlage, die nun in dem kurzen Handlungsraum bis zum Schluß des Stückes sich rasch vollendet. — Was jetzt noch fehlt, um das Stück als Lustspiel ausklingen zu lassen, ist die Erhebung der Unterlegenen, die nur in der Versöhnung erfolgen kann (V, 1 und 4). Diese Versöhnung ist möglich, da Hero lebt. Daß Hero aber am Leben geblieben ist, das ist, ja, man muß es sagen, obschon es überspitzt klingen mag, ein glücklicher Zufall. Denn was sie in der Kirchenscene erleben mußte, war so heftig und düster und brach so plötzlich und unerwartet in ihr lichtes Leben (man vergegenwärtige sich: ein zartes, reines Mädchen wird während der Trauung in der Kirche vom eigenen Bräutigam vor aller Welt als Hure gebrandmarkt und verlassen), daß ein Herzschlag durchaus keine Unwahrscheinlichkeit gewesen wäre. Und dann hätten wir eine Tragödie gehabt. — Mit der Wiedervereinigung des Liebespaares und der zu ihm haltenden trabantischen Nebenfiguren Don Pedro und Leonato ist genau der gleiche Stand erreicht wie am Schluß der 1. Scene des II. Aktes, doch auf höherer Basis nach dem zurückgelegten Weg einer dramatischen Handlung. Die in den ersten vier Komödien (LLL, Err, Gent. und Mids.) ange-

wandte Spiralform taucht also hier wieder auf. Ja, man kann sagen, sie tritt in Ado noch reiner in Erscheinung, denn in den genannten vier Komödien führte die Bewegung immer noch ein Stückchen weiter, sodaß Anfangs- und Endpunkt des Dramas nicht genau übereinander zu liegen kamen. Der Grund dafür war, daß immer noch eine Versöhnung offen war, die vollzogen und so über den dem Anfangspunkt genau entsprechenden darüber liegenden ein wenig hinausgegangen wurde. Auch hier in Ado steht eine Versöhnung und eine gnadenvolle Wiedererhebung noch aus: die Don Johns. Doch sie erfolgt nicht. Damit aber entspricht der Stand der Dinge am Schluß vollkommen dem am Anfang.

Dadurch, daß einer nicht in den Versöhnungskreis aufgenommen wird, ist die Endharmonie nicht vollkommen und der Schluß nicht so, wie wir ihn vom reinen Lustspiel verlangen. Reminiszenzen an Merch. werden wach, wo auch einer draußen bleiben mußte. Hier wie dort kann er nicht aufgenommen werden, denn der Vernichtungskampf, den er führte, war zu stark und griff zu tief; es ging auf Leben und Tod. Ein solcher Kampf aber ist ebenso wenig wie das nicht völlig harmonische Ende dem reinen Lustspiel wesentlich. Tragödienlichter werden ihm aufgesetzt. —

Von ganz anderer Art ist der Konflikt der Nebenhandlung. Leicht und an der Oberfläche der menschlichen Beziehungen bleibend führt er zu einem Kampf, der sich in spielerisch-graziösen Wortgefechten erschöpft und am Schluß die vollkommenste und heiterste Versöhnung ermöglicht. Auf diese Weise macht sich zwischen schwerer Haupt- und leichter Nebenhandlung ein innerer Gegensatz bemerkbar. Doch gelingt es Shakespeare, ihn durch enge Inbeziehungsetzung beider Handlungen zu überbrücken.

Die Inbeziehungsetzung ist zunächst eine kompositionelle, d. h. die Themen entsprechen sich. Doch nicht in Parallellität, sondern das Thema der Nebenhandlung steht zu dem der Haupthandlung in antithetischem Verhältnis. Das hatte Shakespeare schon im Merch. versucht, aber ohne vollkommenen Erfolg, da beide Geschehen voneinander zu verschieden waren, als daß sie die thematische Verknüpfung besonders deutlich werden ließen; und er hatte es ferner versucht in Shr., doch dort wurde es nur eine Täuschung, die er im letzten Akt beging. Hier in Ado gelingt die Absicht. — Das Thema des Haupthandlungsstranges nannten wir schon: Eine Gruppe in Liebe Vereinter wird in Haß auseinander getrieben durch die Dazwischenschaltung eines mißgünstigen Dritten. Umgekehrt spielt das der Nebenhandlung: Zwei Auseinanderstrebende werden zusammengeführt durch Einschaltung eines Dritten, dessen Ziel es ist, der Welt Liebe und Eintracht zu bringen.

Ueber diese innere, thematische Verknüpfung hinaus besteht die äußere, und zwar in beiden Schichten: Haupt- und Nebenhandlungsfiguren sind einmal bekannt und verwandt, zum anderen beeinflussen sie ihr Schicksal gegenseitig durch ihr Handeln. Die Verknüpfung in der Oberschicht ist ähnlich wie in Shr., nur nutzt Shakespeare die Möglichkeit hier besser aus, indem er die Kreise nie trennt und den Nebenhandlungsfiguren keine einzige Gesamtscene einräumt, die ihnen ganz allein gehört. Stets erscheinen sie im Kreise der Haupt-

handlungsgestalten, sodaß schon durch diesen ganz äußerlichen Kunstgriff eine enge Zusammengehörigkeit in Erscheinung tritt.

Gleich die Einführung Beatrices und Benedicks geschieht in I, 1 inmitten der Gestalten des Hauptstranges. Während aber in der Haupthandlung noch vollkommene Ruhe herrscht und die dramatische Bewegung erst im Verlauf des I. Aktes einsetzt, ist in der Nebenhandlung, wenn das Stück anhebt, der Konflikt schon offen und wird sofort ausgemalt durch Wortstreite, die ihn allerdings nicht weiterbringen. Im folgenden Auftritt dann versucht Shakespeare schon, über das bloße Nebeneinanderstehen von Neben- und Haupthandlungsfiguren hinauszugehen und sie in einer tieferen Schicht zu verknüpfen: Der Held der Nebenhandlung erhält in der Haupthandlung die Vertrautenrolle. — Im vierten Auftritt wird der Charakter Benedicks ausgemalt, parallel dazu der Beatrices in II, 1. In dieser Scene stoßen die beiden Gegner wieder zusammen, ein zweites Wortgefecht erfolgt, parallel dem in I, 1. Und wie nach jenem Shakespeare eine Einschaltung Benedicks in die Haupthandlung versuchte, so auch nach diesem. Diesmal gelingt es noch besser, Benedicks Rolle wird aktiver. — Die Nebenhandlung kann sich aus eigener Kraft nicht mehr weiter entwickeln. Ihr Konflikt ist unfruchtbar und führt nur zu Wortstreiten, die sie keinen Schritt vorwärts zu einem Ziele bringen. Das Ziel dieser Handlung aber ist: Vereinigung der beiden Gegner. Diese Vereinigung kann nur erfolgen durch den Eingriff eines Dritten. Also eine dritte Partei wird gebraucht. Diesmal aber nicht, wie es sonst immer war (schon in den Moralitäten), als Keilpartei, zur Trennung von Vereinten, sondern zur Zusammenführung, als Brücke. Das ist ein neuer Weg in der Anwendung der Mittelgruppe. — In der Haupthandlung ist mit der ausgehenden 1. Scene des II. Aktes die Vereinigung der Hauptgruppenteile vollzogen, das Vordrama beendet. Im Augenblick steht die gebildete Einheit — Claudio, Hero und dazu Leonato und Don Pedro — müßig. Was also lag näher, als sie als Mittelpartei in der Nebenhandlung zu gebrauchen?! Die Einschaltung erfolgt sofort, noch am Schluß von II, 1. Der erste Schlag der neuen Mittelgruppe fällt in II, 3. Wie Don John durch eine böse Lüge die Liebenden auseinanderbringt, werden hier durch eine fromme die Gegner zusammengebracht. Die Scene bedeutet den Höhepunkt in der Handlung. Die folgende, III, 1, bringt den dazu parallelen zweiten Schlag. Der Höhepunkt wird wiederholt (wobei sich natürlich die Wirkung abschwächt). Beide Scenen folgen nicht innerhalb einer Kausalkette auseinander, sondern stehen nebeneinander, genau wie die vorhergehenden desselben Handlungsstranges und die beiden nun folgenden, III, 2 und III, 4. Inzwischen aber hat Don John seinen Schlag gegen Hero und Claudio vollführt. Während also in der Haupthandlung die Vereinten auseinandergehen, gehen in der Nebenhandlung die Getrennten zusammen. IV, 1 bringt dann in der Kirche den offenen Bruch zwischen dem Brautpaar und der Schluß derselben Scene die Vereinigung der erst so Ehescheuen. Damit hat die Nebenhandlung ihr Ende erreicht. Die neu gebildete Gruppe muß den V. Akt hindurch müßig bleiben, wenn sich keine Aufgabe für sie findet. Aehnlich war es mit der neu gebildeten Haupthandlungsgruppe am Schluß von II, 1. War es dort das nächstliegende, sie in

die Nebenhandlung einzuschalten, so liegt es hier am nächsten, die Nebenhandlungsfiguren in die Haupthandlung zu überführen. Auch hier findet die Ueberführung sofort nach der Vereinigung statt, doch wird Benedicks und Beatrices Rolle in der Haupthandlung nicht so bedeutend, wie die der Haupthandlungsgestalten in der Nebenhandlung wurde.

Betrachten wir die Nebenhandlung einmal als Drama, so zeigt sich, daß sie ziemlich primitiv ist. Zunächst ist, wie wir schon feststellten, der Konflikt unfruchtbar und findet aus sich selber keine Entwicklungskraft; und dann: die dramatische Aufgabe, die innerhalb des Stückes für sie zu lösen ist, ist nur eine: Die Versöhnung. Also das, was sonst in der Komödie nur das letzte Glied der Aufgabenkette ist, soll hier eine ganze Handlung füllen. — Symmetrie und Parallelität sind, wie wir sahen, wieder aufdringlich stark, das Formalprinzip erdrückt das dramatische. Der vollkommenen Symmetrie zuliebe stehen die Scenen nebeneinander, anstatt daß sie organisch auseinander herauswachsen. Die alte englische, undramatische Formtradition ist also lebendiger denn je und selbst ein Dramatiker wie Shakespeare hat sich in dieser seiner siebenten Komödie, also nachdem er doch schon einen langen Erfahrungs- und Entwicklungsweg hinter sich hat, durchaus noch nicht von ihr befreien können. — Auch der Haupthandlungsstrang zeigte Parallelität. Doch dort wurde die Herrschaft des lebendigen dramatischen Prinzips nicht durch sie erstickt. Jede der beiden Handlungen im Hauptstrang für sich genommen ist eine organisch gebildete Notwendigkeitskette und zerfällt nicht in nebeneinander stehende Parallelscenen. Im Parallelverhältnis stehen nur Scenen des Vor- zu Scenen des Hauptspieles. — Zeigen so beide Handlungsstränge in sich eine recht strenge Gliederung und ein klares formales Verhältnis der Einzelteile zueinander, so sind andrerseits Nebenhandlungsteile auf Teile der Haupthandlung formal-künstlerisch abgestimmt. Nun wird aber nicht mehr in der Scene einer Handlung ein Motiv aus der einer anderen genau wiederholt, sondern sein Gegenteil. Es entsprechen sich so I, 3 bzw. II, 2 und das Ende von II, 1, II, 1 bzw. III, 2 und II, 3 bzw. III, 1, erster Teil von IV, 1 und zweiter Teil von IV, 1. Die Antithetik der Themen wird durch diese formale Entsprechung der Handlungseinzelteile besonders deutlich gemacht.

Im Ton überblenden sich beide Handlungen wieder stark. Die Gestalten der Nebenhandlung sind durchaus grotesk, doch stehen sie auf der Scene meist umgeben von Figuren der Haupthandlung. Der Ton, den sie anschlagen, kommt dadurch nicht rein und in all seiner Grellheit zur Entfaltung. Andrerseits erfährt der Ton der Haupthandlung durch die Anwesenheit der Nebenhandlungsfiguren eine gewisse Aufblendung. Dieser Haupthandlungston ist sicher feinkomisch gedacht, vermag aber nicht, sich in ungetrübter Reinheit durchzuhalten. Schon in II, 1 und II, 2 spürt man Schatten, die sich in III, 2 gewaltig verstärken, und die Kirchenscene, IV, 1, klingt dann in solcher Düsterkeit, wie wir sie nur in Gent. und Merch. bisher vernahmen. Der schwere Ernst mildert sich dann im V. Akt, und in der kurzen Stimmungsepisode V, 3 ist alle Düsterkeit einer weichen Sentimentalität gewichen, in die durch die vorauszusehende Versöhnung ein hellerer Lichtstrahl dringt. — In diesen ernsten Ton

hinein klingt nun der laute, grobkomische, den die Polizeigewaltigen anschlagen. Shakespeare hat in diesem Stück die Clownfiguren zum ersten Male eng mit der Haupthandlung verknüpft und ihnen eine wichtige dramatische Aufgabe gegeben; ein Unternehmen, das er in LLL schon versucht hatte, aber ohne überzeugenden Erfolg. Hier ist es gelungen, die Clowns werden zu Trägern der Gegenbewegung, sie bringen das Stück in der Krise zum Weiterlauf und zur Lösung. Auf diese Weise klingen also ernster und grobkomischer Ton dicht nebeneinander, ohne jedoch zu einer Synthese kommen zu können. — Am Schluß versucht Shakespeare wieder, eine reine Heiterkeit jenseits aller Tonarten zu spielen. Doch das gelingt diesmal nicht recht. Einmal drängen sich Benedick und Beatrice zu stark vor und vergröbern den angeschlagenen zarten Ton, zum andern fällt ganz am Schluß wieder ein leichter Schatten herein durch die Meldung von der völligen Niederlage Don Johns.

Geschehen wie Ton der Haupthandlung sind also in Ado durchaus nicht rein lustspielhaft. Man trifft das Wesen ihrer Art wohl am besten, wenn man auch sie als Tragikomödie bezeichnet. Das wäre dann die dritte, die Shakespeare schuf. Und durch sie wird die Behauptung, die wir vom strengen Rhythmus seines Komödienschaffens aufstellten, noch einmal bestätigt: Nach der Einleitung durch das ganz in Lylyscher Art komponierte LLL wechselt eine Komödie von reinster Heiterkeit mit einer, in die ein schwerer Ernst hineinklingt und alle Lustspielharmonie in eine schroffe Diskrepanz auseinanderreißt. Nach Shr., das sich stark vom Ernst des Merch. abhebt, tönt nun wieder ein unreiner Ton in Ado.

The Merry Wives of Windsor.

Die Komödien, welche die Stücke, die wir als Tragikomödien bezeichneten, umrahmten, zeigten alle nicht nur eine ungebrochene Helligkeit, sondern sogar eine gewisse laute Groteskheit. Den Gent. voran ging Err, es folgte Mids. Dann kam der sehr stark verdunkelte Merch. und darauf Shr., wo die groteske Haupthandlung sogar die feinkomische Nebenhandlung überblendete, und nun nach Ado kommen wir zu den Wiv., wo es ähnlich ist wie in Shr. und ebenfalls der groteske Ton an erster Stelle klingt. Der regelmäßige Wechsel ungebrochen heller und hell-dunkler Komödien wird also nochmals bestätigt. —

Im Grundriß wendet Shakespeare sich jetzt von dem Schema der Zweisträngigkeit, das er in den beiden zuletzt besprochenen Stücken angewandt hatte, wieder ab und kehrt zu den drei Handlungssträngen zurück, wie sie LLL, Mids. und Merch. aufwiesen.

Die Haupthandlung bringt, als Drama betrachtet, in ihrem Verlauf eine große Enttäuschung. Wir hatten gesehen, daß Shakespeare noch sehr stark in seinem Komödienschaffen mit dem mittelalterlichen Formalprinzip zu ringen hatte und das dramatische sich bei ihm keineswegs unangefochten durchsetzen konnte. In LLL errang in der Haupthandlung das Formalprinzip noch deutlich den Sieg, es folgten dann allerdings Stücke wie Err, Gent. und Mids., in denen das dramatische sich unverkennbar durchgesetzt hatte und das

andere überwunden schien. Es war zwar nicht verschwunden, aber es war mit dem dramatischen eng verschmolzen, ja, man kann sagen, es hatte sich ihm völlig untergeordnet. Doch dann tauchte es im Merch. wieder unverhüllt auf, allerdings nur in der ersten Nebenhandlung. In Shr. jedoch errang es wieder eine solche Vormachtstellung, daß es sogar die Haupthandlung beherrschte. Hier nun in der Haupthandlung der Wiv. tritt es wieder so nackt und unverhüllt zutage, seine Vorherrschaft über das dramatische wird wieder so stark, wie wir es von dem Dramatiker Shakespeare nicht mehr erwartet hätten.

In der Konfliktanlage zeigt der Hauptstrang jene Dreiparteiigkeit, die wir schon von den Moralitäten her kennen und die auch Shakespeare immer wieder mit mehr oder weniger Geschick angewandt hatte. Meist war sie auf irgend eine Weise verwischt, hier nun zeigt sie sich deutlich erkennbar das ganze Stück hindurch. Die drei Parteien sind diese (wobei zunächst nur das Haupt einer jeden genannt ist): Falstaff — Mrs. Ford — Mr. Ford. In der Grundkonstellation sind die beiden letzteren noch eine Einheit, sodaß wir nur zwei Parteien haben: Falstaff — Mr. Ford plus Mrs. Ford. Diese Grundkonstellation ist von Anfang an vorhanden, es bedarf also keines einleitenden Vorspieles, um sie zu bilden. — Die beiden Gruppen Mr. und Mrs. Ford — Falstaff stehen sich völlig gleichgültig und beziehungslos gegenüber, es muß also die Grundbedingung eingeführt werden, die sie zusammenstoßen macht. Die Grundbedingung zur Spaltung der am Beginn noch Vereinten dagegen ist bereits gegeben und zwar mit der eifersüchtigen Charakteranlage Mr. Fords.

Die anfängliche Beziehungslosigkeit der beiden Gruppen der Grundkonstellation zeigt sich deutlich in der Eingangsscene, I, 1. Die beiden Hauptfiguren Falstaff und Mrs. Ford treffen zusammen, aber nur auf einen ganz kurzen Augenblick, während dessen Mrs. Ford völlig regungslos bleibt. Von einer dramatischen Inbeziehungsetzung noch keine Spur. Der Hauptzweck der Eröffnungsscene ist, das Milieu zu schaffen, in dem sich das Geschehen nachher abspielt, und vor allem die Hauptfigur Falstaff in dem Kreis der biederen Kleinbürger, deren Schrecken er wird, zu zeigen. Shakespeare hat schon genügend kunst-technische Erfahrung, um zu wissen, daß eine solche Scene eine gewisse Bewegung haben muß, um wirksam zu werden. In dem Hauptspiel geschieht noch nichts, hieraus kann also keine Bewegung genommen werden. In der ersten Nebenhandlung geschieht wohl etwas, aber an ihr ist Falstaff unbeteiligt. Was bleibt also übrig, als die Scene mit einem kleinen Sonderkonflikt zu füllen?! Er spielt sich ab zwischen Falstaff und Shallow plus Slender (Figuren der Nebenhandlung). Zu Beginn des Stückes ist der Kampf zwischen ihnen bereits in vollem Gange, es erfolgt sofort der direkte Zusammenstoß der Parteien, der jedoch die Handlung nicht weiterführt sondern sich in einem ergötzlichen Wortstreit erschöpft. Dieser Streit ist das Kernstück der Scene, und nur um für ihn einen Grund zu haben, ist der Konflikt überhaupt geschaffen. Ist der Streit vorüber, ist der Konflikt für das weitere Stück, das genügend Stoff an der Haupt- und Nebenhandlung hat, wertlos und wird daher vorzeitig beigelegt, sodaß er innerhalb des Gesamtstückes nur eine Episode

bedeutet, die nur dazu dient, der Einführung der Hauptfigur einen lebendigen Fluß zu geben.

Das Hauptspiel hebt im Gegensatz zum Vorspiel in völliger Geschlossenheit an. I, 3 stellt die Vorbedingung zum Zusammenstoß dar, Falstaffs finanziellen Ruin. Er will Frau Ford verführen, um mit ihrer Hilfe den Mann auszuplündern. Der Schlag wird sofort durchgeführt: Er schickt ihr einen Liebesbrief. Die verhältnismäßig kurze Scene bringt also außer der Vorstellung der Konfliktsbedingung den Ansatz der dramatischen Hauptbewegung und des Hauptspannungsstromes und innerhalb des Kampfes den ersten kräftigen Schlag. Die Bedeutung von Falstaffs Anfangshandlung ist nun diese: Er schiebt sich als Keilpartei in die Gruppe Mr. plus Mrs. Ford mit der Absicht, sie zu spalten, den einen Teil, Mrs. Ford, mit sich zu vereinen und den Isolierten zu vernichten. Reminiszenzen an das Schema der meisten Moralitäten werden dabei wieder wach. Die Bewegung, die dort jedoch durchgeführt wird, bleibt hier auf halbem Wege stecken und nimmt dann eine andere Richtung, wie wir sehen werden.

Wir haben in der Analyse der Scene I, 3 eigentlich etwas unterschlagen. Falstaff führt nämlich einen Doppelschlag aus: Außer an Mrs. Ford schickt er auch an Mrs. Page einen Liebesbrief mit dem gleichen Ziel. Das erweckt den Eindruck, als ob zwei völlig gleiche Dramen anheben sollten, und man erwartet, daß der Haupthandlungsstrang, ähnlich wie in LLL, sich in mehrere Parallelstreifen zerlegen wird. Doch führt Shakespeare dieses Schema im weiteren Verlauf nicht durch, sondern legt beide Streifen zusammen.

Erst II, 1 nimmt den Hauptstrang wieder auf und zeigt, daß Falstaffs Schlag fehlgegangen ist; es ist ihm nicht gelungen, die Frauen auf seine Seite zu ziehen. Im Gegenteil: Sie fassen Falstaffs Schritt als Beleidigung auf, also gewissermaßen als eine Niederlage, und beschließen eine Gegenhandlung. Sie vereinen sich zu einer einheitlichen Gruppe gegen Falstaff, womit der erste Schritt getan ist, um das Auseinanderklaffen des Hauptstranges in zwei Parallelstreifen zu verhindern.

Die Wirkung des Falstaffschen Schlages ist also eine Bewegungswendung, er ruft ein Gegenspiel hervor. Die Sache des Helden hat ihren Höhepunkt erreicht und die der Gegner schreitet jetzt fort. All diese Erscheinungen erkannten wir bisher als Wirkungen des entscheidenden Schlages. Also müssen wir auch diese Briefsendung als entscheidenden Schlag ansehen. Er fällt wie in Shr. außerordentlich früh, sodaß hier wie dort der große verbleibende Handlungsraum von der fortschreitenden Demütigung des Beleidigers eingenommen wird.

Indem nun die Frauen die beabsichtigte Gegenhandlung ohne ihre Männer durchführen wollen, tritt eine Verselbständigung und schließlich eine Spaltung der Gruppe, die jedes Ehepaar bildet, ein, die noch im zweiten Teil derselben Scene — und zwar auf der Fordschen Seite — restlos durchgeführt wird. Die Doppelstreifigkeit des Hauptstranges tritt hier noch einmal zutage, um dann zu verschwinden. Die Wirkung der Falstaffschen Tat auf Mr. Page ist nämlich gleich null, sodaß die Spaltungsbewegung in der Page-Gruppe stecken bleibt. Mr. Page wird nach beiden Seiten für die Handlung wertlos und in

die Rolle eines neutralen Zuschauers zurückgedrängt, die Frau war aber schon mit Mrs. Ford vereint. Auf diese Weise ist der eine Parallelstreifen der Haupthandlung aufgelöst.

Auf Fords Seite hat der Schlag Falstaffs eine sehr scharfe Wirkung. Einmal ist er der äußere Anlaß für den Konflikt Mr. Ford — Mrs. Ford, im Konflikt Mr. Ford — Falstaff aber, der ja mit des Ritters Entschluß, den Bürger auszuplündern, anhebt, ist er die entscheidende Handlung gegen den letzteren, der ihn zur Gegenhandlung veranlaßt. Die Figurenkonstellation scheint jetzt etwas kompliziert zu sein. Es sind durch die eingetretene Spaltung der Ford-Gruppe drei Parteien vorhanden: Mrs. Ford — Falstaff — Mr. Ford. Diese Dreigruppierung bleibt während des künftigen Handlungsablaufes bestehen, es tritt keine Vereinigung irgendwelcher der Parteien ein (wie in den Moralitäten), es tritt aber auch keine der drei Parteien (wie z. B. in LLL oder in Ado) passiv zurück, sondern alle drei bleiben im Vordergrund und fechten im dramatischen Kampf ihre Konflikte aus, von denen ebenfalls drei vorhanden sind: Der erste spielt zwischen Mrs. Ford (plus Mrs. Page) und Falstaff, der zweite zwischen Mr. Ford und Falstaff und der dritte zwischen dem Fordschen Ehepaar.

Die nächste Scene, II, 2, zeigt Falstaff im Feuer zweier Fronten, nacheinander muß er zwei Parteien gegenübertreten. Zunächst der der Frauen, die durch Mrs. Quickly ein Teilziel erreichen: Seine Zustimmung zum Stelldichein. Im zweiten Teil tritt Falstaff Ford gegenüber, der ihm das Geheimnis des Stelldicheins, das in seinem eigenen Hause stattfinden soll, entlockt. Die dramatische Bedeutung dieses Vorganges ist eine doppelte: Einmal vollendet Falstaff seine Rolle als Keilpartei, zum anderen führt Ford gleichzeitig einen Schlag gegen Falstaff als Rivalen, denn er entringt ihm mit dem Geheimnis des Stelldicheins das Mittel, mit dem der dicke Ritter ihn vernichten könnte, und kann es nun gegen ihn selber wenden. Die Situation ist verwickelt, denn Ford wie Falstaff handeln in Verkennung der Realität. — Mit diesem Ergebnis schließt die Haupthandlung für den II. Akt. In ihm hat also das Gegenspiel gegen den Helden Falstaff von beiden Seiten her kräftig eingesetzt und einen markanten Punkt auf dem Wege zum Ziel erreicht: Falstaff ist beiden Parteien ins Netz gegangen. Es braucht nur noch zusammengezogen zu werden, um ihn zur gänzlichen Niederlage zu bringen. Nur noch ein Schritt ist nötig, um das Ziel zu erreichen, und er wird im III. Akt durchgeführt.

Der Falstaff-Ford-Auftritt, der erste direkte Zusammenstoß der Gegner, bedeutet einen Gipfelpunkt im Stück. Er ist — ähnlich wie das erste Aufeinandertreffen Petruchios und Katharinas — mit Mitteln äußeren Effektes nicht ausgestattet, sondern wird erreicht durch die Steigerung der dramatischen Intensität. — Die Verlaufslinie der Handlung steigt nun direkt über die Stimmungsscene III, 2 in III, 3 zum Höhepunkt. Dieser Höhepunkt bedeutet die völlige Niederlage des Ritters und den Triumph der Frauen. Seine dramatische Bedeutung erfährt aber im Augenblick seiner Erfüllung eine entschiedene Verstärkung durch das Dazutreten der dritten Partei, Mr. Fords. Was die Frauen als Vorspiegelung falscher Tatsachen beabsichtigten, die unerwartete Rückkehr des Ehemannes,

tritt tatsächlich ein; für die Frauen als Zufall erscheinend, aber dramatisch völlig folgerichtig als Ergebnis des Auftrittes Falstaff — Ford in II, 2. Wie die Frauen den Vernichtungsschlag gegen den Ritter zu führen beabsichtigen, will Ford ihn gegen seine Gattin führen. Und das gelingt nicht. Denn die Fortschaffung Falstaffs bedeutet nicht nur dessen Niederlage, sondern zugleich die Fords seiner Frau gegenüber. Mrs. Fords Sieg ist also doppelt. Das falsche und krankhafte Prinzip beider Männer ist zusammengebrochen, das gesunde des ehrlichen, lustigen Bürgerweibes triumphiert. Damit ist das Ende der Handlung als Komödie erreicht. Was noch fehlt, ist die Enthüllung und die Versöhnung. Zu dieser Schlußbewegung würde eine einzige Scene genügen und dann wäre die Haupthandlung noch vor dem Schluß des III. Aktes abgelaufen. Shakespeare führt sie jedoch noch nicht zu ihrem Ende, sondern fängt sie noch einmal von vorn an.

Gleich in derselben Scene III, 3 beschließen die Frauen noch einmal eine Demütigung Falstaffs. Dieser Entschluß ist parallel dem in II, 1. Wir bezeichneten bisher eine solche Form, wo am Schluß der Handlung sich die Anfangssituation wiederholte, als spiralig. Hier ist das nicht möglich. Denn um von einer Spiralform sprechen zu können, muß nicht nur ein Weg zurückgelegt, sondern alles muß auf eine höhere Basis gehoben sein. Dies Erhobensein aber zeigte sich darin, daß die Menschen, die den Weg zurücklegten, auf diesem wissend geworden waren, sodaß eine Wiederholung sich ausschloß, bestand darin, daß zwar äußerlich die gleiche Situation wiederkehrte, aber der innere Gehalt auf dem Wege sich geändert hatte. Nichts dergleichen hier. Nachdem die Handlung ihren Weg durchlaufen hat, ist hier keine höhere Basis erreicht, sondern genau derselbe Punkt; wir müssen also von einer K r e i s f ö r m i g k e i t sprechen.

Die zweite Phase, in die die Haupthandlung jetzt tritt, wiederholt genau die erste. Zunächst ist III, 5 die vollkommene Parallele zu II, 2, nur um über die Hälfte verkürzt. Die dramatische Intensität der Scene leidet natürlich in der Wiederholung. Die Markierung des Auftrittes als Gipfelpunkt im Stück wird verwischt. — Genau wie in der ersten Ablaufsphase mit diesem erreichten Stand der Dinge (Falstaff im Netz beider Parteien) die Haupthandlung für den Akt schloß und der verbleibende Teil in den nächsten hinübergenommen wurde, so auch hier. Nur daß der II. Akt, noch ehe er endete, eine Nebenhandlungsscene anfügte und der III., ehe er den Hauptstrang wieder aufnahm, eine solche voranschickte (III, 1), während jetzt in der Wiederholung der Akt (III) mit dem Monolog Fords schließt und der IV. sofort mit der Haupthandlung einsetzt, sodaß die Unterbrechung durch zwei Nebenhandlungsscenen fortfällt. Es scheint, als ob die Intensität durch das Tempo ersetzt werden soll. IV, 1 entspricht dann III, 2 und IV, 2 III, 3. Um die Wirkung der wichtigen Scene IV, 2 durch die Wiederholung nicht allzu sehr leiden zu lassen, steigert Shakespeare beträchtlich die theatralischen Mittel. Am Ende von IV, 2 beschließen die Frauen dann nochmals eine Demütigung. Das ist die zweite Parallele zu II, 1, und zum zweiten Male ist der Weg ein Kreis gewesen. Eine nochmalige Wiederholung ist möglich und Shakespeare bringt sie.

Er ist sich durchaus bewußt, daß es gewagt ist, die schon zum zweiten Male fast gelöste Spannung ein drittes Mal anzukurbeln und daß nur starke Variationen und Steigerungen die nochmalige Aufrollung der Handlung erträglich machen können. Die Variationen, die er vornimmt, sind einmal dramatisch, indem er vereinfacht und konzentriert, zum andern formal, indem er auflöst. Die notwendige Steigerung erreicht er durch Verstärkung des theatralischen Effektes. Zwischen IV, 2 und IV, 4 (IV, 3 ist eine weder zur Haupt- noch zur Nebenhandlung gehörige Episode) liegt die Aufklärung Fords. Diese hinter der Scene sich abspielende Erkennung löst einen Teil der Verwicklung, nämlich den, der in dem falsch basierten Konflikt des Ehepaares besteht. Das ist endlich ein Fortschritt in der Handlung und zugleich eine Vereinfachung der Verhältnisse: Es sind jetzt nur noch zwei Parteien vorhanden. In derselben Scene zeigt sich die Steigerung des Effektes, die Shakespeare vorzunehmen gedenkt: Die Partei der Frauen soll eine wesentliche Verstärkung erfahren.

Die Scene, die die Parallele zu II, 2 und III, 5 sein soll, ist hier in zwei zerlegt: IV, 5 und V, 1, der Hauptteil ist herausgerissen und zwischen die verbleibenden Enden eine Nebenhandlungsscene (IV, 6) und der Aktschluß geschoben. Auseinandergespalten wie die Parallele zu II, 2 und III, 5 ist auch die zu III, 2 und IV, 1, und zwar in drei Splitterscenen: V, 2, 3 und 4, die noch dazu so stark von der Nebenhandlung beansprucht sind, daß ihre Beziehung auf die Haupthandlung nur schwach ist.

Die Schlußscene endlich, V, 5, bringt die Parallele zu III, 3 und IV, 2. Diesmal aber spielt sich der Vorgang nach der Weiterentwicklung, die die Handlung in IV, 4 genommen hat, auf einer höheren Basis ab und hat einen anderen dramatischen Gehalt. Wenn in IV, 2 die Situation von III, 3 sich wiederholte, so bedeutete das eine Rückkehr auf genau denselben Punkt und der Weg war ein Kreis. In der letzten Wiederholung jedoch sind wir weitergekommen, sodaß wir jetzt gut von einer Spiralform sprechen können, in der die dritte Phase verläuft. — Was zur Beendigung des Stückes noch fehlt, ist die Aufklärung Falstaffs und seine Versöhnung mit der Gegenpartei. Beides folgt unmittelbar.

Der V. Akt zeigt also auch in den Wiv. für die Haupthandlung eine starke dramatische Berechtigung und nimmt die noch in vollem Schwung sich befindende Bewegung in sich auf, um sie zu Ende zu führen. Doch ebenso wenig wie in Gent. und Ado ist das hier auf den Reichtum der Intrigenhandlung zurückzuführen. Nun ist es allerdings die Frage, ob Shakespeare die bereits im III. Akt sich endende Handlung noch einmal abrollen ließ, um dem IV. und V. einen Inhalt geben zu können, oder ob er von vornherein beabsichtigte, das Spiel in drei Varianten zu zeigen und es daher eher zusammendrängte, um mit dem zur Verfügung stehenden Handlungsraum auszukommen, als ausdehnte. Mir scheint das letztere der Fall zu sein; denn die Wirkung der Haupthandlung ist doch nicht auf dramatischer Grundlage aufgebaut, sondern ganz bewußt aus der komischen Situation hergeleitet. Das Motiv dieser komischen Situation aber, die Nasführung des dicken Ritters, zeigt die Möglichkeit so vieler reizvoller Varianten, daß es Shakespeare bestimmt drängte, seinem Publikum

wenigstens die wirksamsten vorzuführen und so viel von ihnen in das Stück hineinzustopfen, als der fünfaktige Rahmen nur hielt. Allerdings hat er das Motiv damit zu Tode gehetzt.

Die Schlußscene erhält durch den Masken-Aufzug einen festlichen Anstrich. Bisher war es in den Shakespeareschen Komödien immer so, daß, wenn der Handlungsstoff dem V. Akt nicht genügend Füllung bot, dieser zu einem Fest ausgestaltet wurde, welches die Zuschauer darüber hinwegtäuschte, daß das Stück eigentlich schon zu Ende sei. Doch widerstrebte es Shakespeare, dieses Fest zu einer bloßen Revue zu machen, und so versuchte er meist, noch eine kleine Verwicklung sich abspielen zu lassen, die er künstlich anfügte. Doch das Fest war das primäre und die hineingegebene dramatische Bewegung nur eine Art verlegener Rechtfertigung. Umgekehrt ist es in den Wiv. Hier ist die dramatische Bewegung — der Haupt- sowie der Nebenhandlung — das primäre und das Fest nur Rahmen. —

Wir hatten schon eingangs erwähnt, daß die Haupthandlung dramatisch sehr primitiv konstruiert ist. Sie macht den Eindruck einer in Dialogform gebrachten Anekdote, die hintereinander in drei Versionen erzählt, oder richtiger: vorgeführt wird. Dieses formale Prinzip der Phasenaneinanderreihung hatten wir sowohl in den Moralitäten gefunden wie noch in der schon ziemlich späten Shakespeare-Komödie Shr. In dieser wie in jenen jedoch waren immer nur Einzelschläge aneinandergereiht, während in den Wiv. ganze Handlungen hintereinandergebaut werden. Dieser Bauart begegneten wir schon in der unteren Handlungsschicht von Lylys „The Woman in the Moon", ferner in „Gammer Gurton's Needle", ja, wir trafen sie sogar schon in Henry Medwalls „Nature". Auch innerhalb des Shakespeareschen Komödienschaffens ist sie in den Wiv. nichts ganz Neues. Betrachten wir nämlich von diesem Gesichtspunkt aus das Vor- und Hauptspiel in Ado, so zeigt sich ein ähnliches Verhältnis. —

Wenn wir vom Standpunkt des Dramatischen auch die Nebenhandlungen betrachten, so zeigt sich, daß sie ebenfalls sehr primitiv angelegt sind. Thematisch spielen Haupt- und erste Nebenhandlung das gleiche Grundmotiv, die Bemühungen eines verarmten Ritters, durch die Gewinnung einer reichen Bürgerin sein Vermögen aufzubessern. Doch ist die Ausführung dieses Motivs in beiden Handlungen verschieden. In der Haupthandlung wird die Nasführung des Bewerbers in den Vordergrund gestellt, die erste Nebenhandlung macht die Komödie eines Mädchens mit drei Freiern daraus, ähnlich der Nebenhandlung der Shr. Freilich werden auch hier am Ende zwei Freier gefoppt, so wie Falstaff gefoppt wird. Das bedeutet also, daß am Schluß die Oberflächenmotive sich stärker zusammenfinden als am Anfang.

Ist die inner-künstlerische (thematische) Verknüpfung von Haupt- und erstem Nebenstrang diesmal also schwächer ausgefallen, so ist ihre äußere Bindung dafür um so stärker. Zunächst ist die Heldin der ersten Nebenhandlung (Anne Page) wieder mit Figuren aus der Haupthandlung eng verwandt und alle andern sind miteinander aufs beste bekannt, sodaß der räumliche Zusammenfall der Handlungen garantiert wird; darüber hinaus spielen die Figuren der Mr. und Mrs. Page neben ihrer Rolle in der Haupt- auch eine wichtige in der

Nebenhandlung, wodurch ein besonders dichter Zusammenfall beider Handlungskreise ermöglicht wird. Wir hatten ein Aehnliches im Merch., wo Shylock durchgehend zwei Rollen spielte.

Strukturell zeigt der erste Neben- mit dem Hauptstrang darin eine Aehnlichkeit, daß er wie dieser durchgehend mit drei Parteien arbeitet. Die erste (Haupt-)Gruppe besteht in Miß Anne plus Fenton, die zweite in Slender plus Shallow plus Sir Hugh Evans plus Mr. Page und die dritte in Dr. Caius plus Mrs. Page. Das Kampfziel der von Mr. sowie der von Mrs. Page gedeckten Gruppe ist, sich als Keilpartei in die Einheit der Hauptgruppe (Anne plus Fenton) zu schieben und die abgespaltene Anne auf ihre Seite zu ziehen. Dabei besteht natürlich auch ein Konflikt zwischen der Mr. und Mrs. Page-Gruppe, sodaß auch hier wie in der Haupthandlung drei Konflikte vorhanden sind.

In I, 1 setzt das erste Nebenspiel schon kräftig ein, indem Slender, Shallow und Evans sich zur Gruppe zusammenschließen, um für den ersteren Miß Anne zu erobern. In I, 4 prallt dann die Slender-Freier-Partei mit Caius zusammen (durch Simple als Medium), und nun wächst aus diesem Zusammenstoß der Sonderkonflikt Caius-Evans heraus, der die zweite Nebenhandlung erfüllt. Schon einmal hatte Shakespeare versucht, eine Handlung zum Mutterschoß einer anderen zu machen, und zwar in Shr., wo er die Haupt- aus der Nebenhandlung hervorwachsen lassen wollte, ohne jedoch über die Hergabe des äußeren Anlasses der letzten für die erste hinauszukommen. Hier nun kann man tatsächlich sagen, daß die erste Nebenhandlung die Mutter der zweiten ist, denn die letztere ist ohne die erstere einfach nicht zu denken. Und sie bleibt auch während ihres Ablaufes stets mit dem Mutterspiel in engster Verknüpfung und in engstem Bezug auf das Thema ihrer Bewegung: Anne im Angriff unerwünschter Freier. Es scheint demnach sogar fraglich, ob man den Evans-Caius-Konflikt überhaupt als zweite Nebenhandlung bezeichnen soll oder nur als episodischen Auswuchs der ersten. Für die letztere Betrachtungsweise spricht, daß der Kampf, der sich aus diesem Konflikt ergibt, im Anfang stecken bleibt und die ganze Handlung sich in zwei parallelen komischen Situationsscenen — II, 3 und III, 1 — erschöpft. Thematisch zeigt die zweite Nebenhandlung insofern noch eine Bindung zur Haupthandlung, als sie wie die letztere als Hauptmotiv das der Nasführung spielt, jenes Motiv, das in der ersten Nebenhandlung erst zum Schluß in den Vordergrund tritt.

Nach der Zuendeführung des zweiten Nebenstranges, während dessen Ablaufes die erste Nebenhandlung geruht hat, wird diese nicht sofort aufgenommen, sondern erst in III, 4. In der Zwischenzeit werden einige ihrer Figuren, und zwar gerade die, die den Konflikt der zweiten Nebenhandlung trugen, Caius und Evans, zu zuschauenden Neutralfiguren in der Haupthandlung gemacht (III, 2 und 3). Die Slender-Partei erringt in III, 4 einen bedeutenden Sieg über Fenton. Damit setzt der Nebenstrang wieder aus, und es erfolgt nochmals eine Einschaltung von Caius und Evans als Neutralfiguren in das Hauptgeschehen (IV, 2). Von jetzt ab wird die Verknüpfung beider Stränge außerordentlich eng. Zunächst einmal wird Evans zum

aktiven Parteigänger der Frauen der Haupthandlung (IV, 4), dann aber erhält von dieser die Nebenhandlung in derselben Scene einen neuen Impuls, ja, sogar die Möglichkeit zu ihrer Beendigung. Die Haupthandlung braucht nämlich, um sich zum dritten Male abspielen zu können, die von Evans inscenierte Feenmaskerade. Diese Situation will die Nebenhandlung benutzen zu ihrer entscheidenden Bewegung. D. h. also: Beide Handlungen benötigen zu ihrer Lösung dieselben Außenumstände, wodurch die räumliche Ineinanderwerfung der Geschehenskreise als äußerliches Verbindungsmittel eine innere Berechtigung erhält. Aeußerliches Bindungsmittel bleibt es aber insofern, als die Handlungen voneinander getrennt bleiben; die Durchprügelung Falstaffs bedingt nicht notwendig die Flucht der Liebenden oder umgekehrt. Der Schluß von IV, 4 bringt zwei Parallelentschlüsse: Mr. Page will Anne von Slender entführen lassen und Mrs. Page von Caius, wozu in IV, 6 der Entführungsentschluß von Fenton kommt.

Die Scenen V, 2, 3 und 4 bereiteten dann, wie wir sahen, die Schluß- und Hauptscene sowohl für die Haupt- wie für die Nebenhandlung vor. Diese Schlußscene bringt drei Parallelschläge, wie drei Parallelentschlüsse vorausgegangen waren: Caius entführt eine Fee, ebenso Slender und Fenton. Alle drei Parteien meinen den Schlag als entscheidende Handlung, aber nur einer gelingt er: Fenton. Mit diesem Gelingen ist für ihn das Intrigenspiel gewonnen, d. h. die entscheidende Handlung hat hier eine ähnliche Bedeutung, wie wir sie oft bei Plautus sahen und bei Shakespeare in der Nebenhandlung von Shr. — Die zum Lustspielende notwendige Versöhnung erfolgt sofort.

Der Höhepunkt der Nebenhandlung tritt in dem Augenblick ein, da Anne und Fenton das Gelingen des entscheidenden Schlages bekannt machen, d. h. also in einer Erkennungsscene, in der die Parteien sich unverhüllt und in aller Klarheit über die Bedeutung für einander gegenübertreten. Dieselbe Scene V, 5 enthält auch den höchsten Punkt der Haupthandlung. Wir hatten gesehen, daß diese drei Höhepunkte hatte — jede Phase einen — und Shakespeare sie gegeneinander durch Erhöhung des theatralischen Effektes zu steigern versuchte. Dieser Versuch ist gelungen, der dritte erscheint, dank der Aufbietung des großen Apparates, klar als der höchste. Enthält nun die Scene V, 5 den höchsten Punkt der Haupt- und den Höhepunkt der Nebenhandlung, so muß man sie natürlich, auf das ganze Stück bezogen, als die Höhepunktsscene überhaupt bezeichnen.

Die erste Nebenhandlung ist, dramatisch gesehen, genau so wenig eine von Anfang bis Ende durchgehende, ununterbrochene Notwendigkeitskette wie die Haupthandlung. Der erste Schlagversuch lag am Ende von I, 1, Slenders Angriff auf Anne. Davon ganz unabhängig und nur verbunden durch das gemeinsame Ziel wird der zweite Schlag geführt, Evans versucht Mrs. Quickly zu gewinnen. Von beiden wiederum unabhängig erfolgt Slenders zweiter Angriff auf Anne (III, 4) und mit ihm scenisch zusammenfallend aber nicht bedingt der Hinauswurf Fentons aus Pages Haus. Die drei Entführungsversuche stehen ebenfalls nur nebeneinander, ohne organisch auseinander hervorzuwachsen. Durch die drei gleichen Entschlüsse

und Handlungen erhält der erste Nebenstrang in seinem letzten Teil eine deutliche Parallelgliederung. Als Drama ist er somit genau so an die undramatische heimische Tradition gebunden wie der Hauptstrang.

Im Ton sind alle drei Handlungen fast gar nicht voneinander abgesetzt. Der der Haupthandlung wird einmal bestimmt durch die groteskkomische Figur Falstaffs, zum andern durch die grotesken Situationen, von denen die Prügelscenen (IV, 2 und V, 5) schon einen starken grobkomischen Einschlag haben. Die Helden der ersten Nebenhandlung, Anne und Fenton, sind zwar im Ton neutral, doch werden sie glatt überblendet durch die grellen Gestalten der Evans, Caius und Slender. Da die ersten beiden die zweite Nebenhandlung tragen, wird auch diese im Ton grotesk. Der Klang des Stückes ist also durchgehend laut und jede ernstere Stimmung ist verbannt. Es wirkt nach der verdunkelten Tragikomödie Ado wie ein ungehemmter Ausbruch von Laune und Fröhlichkeit.

As You Like It.

Der Grundriß dieses Spiels scheint auf den ersten Blick sehr kompliziert, zeigt er doch nicht weniger als fünf Handlungen: Die zwischen dem Herzog und dem Usurpator, die zwischen Oliver und Orlando, zwischen Orlando und Rosalind, Silvius und Phebe und schließlich zwischen Touchstone und Audrey. Doch bei näherem Zusehen entdeckt man, daß Shakespeare die Dreisträngigkeit beabsichtigte, eine Form, die er für die Komödien zu bevorzugen scheint (von neun Stücken zeigen sie vier: LLL, Mids., Merch. und jetzt As, während zweisträngig nur drei sind: Shr., Ado und Wiv. und einsträngig nur zwei: Err und Gent.), und daß der Herzog-Usurpator- und Orlando-Oliver-Konflikt nur verlängerte, mit dem Beginn des Hauptspiels (Orlando — Rosalind) nicht abgebrochene Einführungsbewegungen sind, die sich nun bis zum Schluß durch die drei Stränge, die das Stück eigentlich konstituieren sollen, hindurchranken. Ja, man kann jene beiden sogar als Hintergrundshandlungen bezeichnen, aus denen sich die Haupthandlung herauslöst und in den Vordergrund spielt, wobei sie aber stets mit ihnen in Beziehung bleibt.

Der Hauptstrang besteht diesmal nur aus zwei Parteien und jede Partei aus einer Figur: Rosalind — Orlando. Eine dem Spiel vorausgehende Parteienbildung ist also hier nicht notwendig. Was aber herbeigeführt werden muß, ist die Situation, von der das Spiel seinen Ausgang nehmen kann, das Zusammentreffen Orlandos und Rosalinds als ineinander Verliebte im Ardenner Wald. Shakespeare begnügt sich nun nicht mit einer Bewegung für beide Hauptfiguren, sondern schafft zwei verschiedene Handlungskreise, aus denen Rosalind und Orlando herauswachsen. Und er begnügt sich fernerhin nicht damit, beide Bewegungen nur zu Vorspielen zu gestalten, sondern führt sie weiter, sodaß jener auf den ersten Blick so kompliziert erscheinende Grundriß entsteht.

Die wichtigere der beiden Bewegungen ist die Herzog-Usurpator-Handlung, also jene, die Rosalind in den Ardenner Wald wirft. Sie ist es, die der Haupthandlung ihren eigentlichen Hintergrund und

die ihr charakteristische Atmosphäre gibt. — Wenn das Stück einsetzt, ist der Konflikt zwischen dem Herzog und seinem Bruder bereits offen, aber es findet kein Kampf statt und es kommt auch im Verlaufe des Stückes zu keinem solchen. Hier haben wir einmal den Fall, daß Gegensätze existieren, ohne sich im Raum zu stoßen und miteinander zu ringen. Die Folge davon ist eine ruhige, ausgeglichene Atmosphäre, die nur eine ganz schwache Spannung zuläßt. Der Hintergrundskonflikt verliert damit seine Wirksamkeit als Drama. — Das Spiel zeigt zu Beginn eigentlich drei Parteien. Zwischen den Extremen stehen als neutrale Gruppe, gewissermaßen eine Brücke schlagend, Rosalind und Celia. Der Usurpator jedoch will reinen Tisch schaffen und beide Mädchen dorthin bringen, wo sie hin gehören, Rosalind zum verbannten Vater und Celia ungeteilt zu sich. D. h. also, er will die Mittelgruppe zerschlagen und jede der Hälften mit einer der Extremparteien vereinigen. Der Schlag fällt in I, 3, doch gelingt er nur zur Hälfte: Wohl wird Rosalind sich jetzt zur Partei des Vaters schlagen, aber ihre Einheit mit Celia wird nicht zertrümmert, diese begleitet vielmehr die Verbannte auf der Flucht. Rosalind legt Jünglingskleider an, damit wird die Möglichkeit für die Verwicklung des Hauptspiels geschaffen. Die 4. Scene des II. Aktes zeigt die Mädchen im Ardenner Wald angelangt, Celia als Schäferin Aliena und Rosalind als Ganymed. Damit ist auf seiten der weiblichen Hauptfigur die Situation geschaffen, die zum Beginn des Hauptspiels erforderlich ist. — Die beiden Mädchen befinden sich jetzt in der Sphäre der anderen Extrempartei, des verbannten Herzogs; doch eine Verschmelzung tritt erst in der letzten Scene des Stückes ein (V, 4). Während des Verlaufs kommt es über flüchtige Berührungen nicht hinaus. Das Wesentliche ist, daß die Partei des verbannten Herzogs den Hintergrund schafft. Rosalind und Celia ändern ihre Stellung als Mittelpartei in dem Hintergrundskonflikt nur wenig. —

Die zweite dramatische Bewegung, also diejenige, die Orlando in den Ardenner Wald bringt, spielt dasselbe Thema wie die erste: Verbannung eines Menschen und Usurpation seines rechtmäßig ererbten Gutes. Wie der Herzog-Usurpator-Konflikt zu Beginn des Spiels offen ist, so ist es auch der zwischen Orlando und Oliver. Während aber in jenem die Gegner fern voneinander stehen, sodaß sich kein Drama zwischen ihnen entwickeln kann, stoßen in diesem beide Gegner scharf zusammen, es entwickelt sich ein erbitterter Kampf und ein starker Spannungsstrom. Schon in I, 1 prallen die Gegner aufeinander, und es findet gleichzeitig eine Hineinblendung des Usurpator-Handlungskreises in den der Brüder de Boys statt. I, 2 vollzieht dann die räumliche Zusammenlegung der Geschehenssphären, Orlando und Charles ringen vor Friedrich, Rosalind und Celia. Damit ist zunächst die Grundsituation geschaffen, die zum Hauptspiel notwendig ist: Das erste Zusammentreffen Orlandos und Rosalinds, das sie zu Verliebten macht, die sie ja für ihr Spiel im Ardenner Wald sein müssen. Die Grundspannung des Hauptspieles wird eingeschaltet: Werden Orlando und Rosalind ein Paar? Wenn Shakespeare somit außer der Hinführung beider zum Ardenner Wald auch noch ihr Sich-Verlieben vorführt, so heißt das, daß er das Hauptspiel vom Augenblick der ersten Bewegungsregung an darstellt, es also voll-

kommen geschlossen einsetzen läßt, während die Spiele, aus denen es hervorwächst, mitten im Konflikt einsetzen, ihr Beginn also stark geöffnet ist.

Orlando besiegt Charles, d. h. Oliver, der in dem Ringer unterliegt. Orlando erlebt in diesem Augenblick seinen Triumphpunkt, der zugleich der Höhepunkt der Handlung zwischen ihm und Oliver ist. Dieser Höhepunkt ist dramatisch und theatralisch so herausgearbeitet, wie wir es bisher bei einer Einführungsbewegung noch nicht sahen. — Das Besiegen Charles muß als entscheidender Schlag gewertet werden, denn außer dem Triumphpunkt für Orlando bringt er den Wendepunkt, die Krise. Die Gegenhandlung, die er herausfordert, ist so zielsicher, daß Orlando ihr unterliegt. Sein Fluchtentschluß in II, 3 ist parallel dem Rosalinds und Celias in I, 3. Die 6. Scene des II. Aktes bringt dann die Parallele zum ersten Teil von II, 4: Orlando ist mit Adam im Ardenner Wald angelangt. Die Parallele zum zweiten Teil (Rosalind und ihre Begleiter siedeln sich an) wird in einer Sonderscene gegeben: Orlando und Adam finden Ruhe und Aufnahme an der Tafel des Herzogs (II, 7). Damit ist auch Orlando in die zum Hauptspiel notwendige Situation gebracht.

Die Vorbereitung hat in diesem Stück einen sehr breiten Raum beansprucht, erst am Ende des II. Aktes ist sie beendet; der Einsatz des Hauptspiels wird aber noch weiter hinausgezögert und erfolgt erst in III, 2. Die Einleitungsspiele jedoch sind trotz diesem späten Einsatz keineswegs zu einem Abschluß gekommen, ihre Konflikte bestehen weiter. Der zwischen dem Usurpator und dem Herzog bleibt dabei ununterbrochen im Bewußtsein, da das Stück nun ganz im Lebenskreise der Verbannten spielt, während der zwischen Oliver und Orlando zurücktritt, oder besser: eine Ueberblendung erfährt, und zwar einmal durch das Hauptspiel, zum andern durch den die umgebende Atmosphäre bildenden Herzog-Usurpator-Konflikt, in dessen Kreis Orlando gezogen wird. Diese Ueberblendung ist notwendig, denn seine Spannung ist zu stark und muß gedämpft werden, damit sie die nicht allzu starke Spannung des Hauptspiels nicht überlagert.

Erst nachdem alles sich so weit entwickelt hat und die Atmosphäre geschaffen ist, kann in III, 2 die Haupthandlung einsetzen. Betrachten wir nun einmal die zum Handeln bereitstehenden Parteien, Rosalind und Orlando, in ihren Beziehungen zueinander: Orlando liebt Rosalind. Die dramatische Aufgabe, die daraus erwachsen könnte, wäre die der Eroberung der Geliebten, d. h. ein Kampf mit dem Ziel, sie mit sich zu vereinigen. Rosalind liebt aber auch Orlando. Infolgedessen sind beide innerlich schon vereint und ein Kampf ist unnötig. Die zweite Möglichkeit, ein Drama aus dem Hauptspiel zu machen, wäre die, daß eine dritte Partei zwischen die Liebenden sich schöbe und einen Konflikt heraufbeschwüre. Doch eine solche dritte Partei existiert nicht. Infolgedessen ist ein Drama nicht möglich und was Shakespeare aus der Haupthandlung macht, ist weiter nichts als eine spielerische Maskerade, ein tändelndes Narren, eine graziöse, leichte Verwicklung ganz im Lylyschen Stil. Orlando sehnt sich nach Rosalind. Sie tritt ihm in ihren Jünglingskleidern gegenüber, ohne sich ihm zu erkennen zu geben, und zieht

ihn ein wenig auf. Er wird also in der Realität getäuscht, er nimmt Rosalind für das, was sie nicht ist, dadurch wird die Situation etwas verwirrt, doch bleibt die Verwirrung ohne jede praktische Konsequenz, da Orlando ja nicht handelt, sodaß von einer dramatischen Verwicklung eigentlich gar nicht gesprochen werden kann. Die Verwirrung erhält dadurch eine kleine geistreiche Komplikation, daß Rosalind-Ganymed zum Scherz die Rolle Rosalinds spielt. Das ganze Hauptspiel verteilt sich auf vier Scenen: III, 2, IV, 1 (Höhepunkt), V, 2 und V, 4 (Lösung). Der Hauptstrang ist somit außerordentlich dünn geraten und besteht im Grunde nur aus drei Stimmungs- und einer Erkennungsscene.

Während das Maskenspiel noch läuft, wird das mit der 1. Scene des III. Aktes fallen gelassene Hintergrundsspiel Oliver — Orlando wieder aufgenommen und in das erstere hineingeblendet. In IV, 3 erscheint Oliver und berichtet die Beilegung des Bruderzwistes: Orlando fand Oliver schlafend von der Löwin bedroht und rettete ihn, wodurch dieser seinen Haß zu dem Bruder in Liebe verwandelte. Die Lösung dieser zweiten Hintergrundshandlung, die sich bis zum Einsatz des Gegenspiels durchaus nach dramatischen Prinzipien entwickelt hatte, ist demnach zufällig und episch und fließt nicht mit Notwendigkeit aus einem Umstand, der von Anfang an folgerichtig vorbereitet ist.

Durchaus epischen Charakter trägt auch die Lösung des Haupthintergrundkonfliktes, die an die Lösung der Haupthandlung angeklebt wird: Man bringt die Nachricht, daß der Usurpator freiwillig verzichtet habe. —

Eine wesentlich kräftigere dramatische Bewegung als der Hauptzeigt der erste Nebenstrang, dessen Verknüpfung mit jenem diesmal als besonders gelungen bezeichnet werden und darum besonders beachtet werden muß. Beide spielen, was zunächst die inner-künstlerische Einheit garantiert, gleiche Themen: Liebesleid und -lust in Gottes freiem Wald. Orlando sehnt sich nach Rosalind, die für ihn in unerreichbarer Ferne scheint. Nach einigen Scenen verlangenden Seufzens endlich wird er mit ihr vereint. Das gleiche erlebt Silvius. Nur, was in der Haupthandlung ein Scherz war, ist in der ersten Nebenhandlung Ernst. Phebe mag Silvius tatsächlich nicht und weist den sie erobern Wollenden immer wieder zurück. Auf diese Weise besteht ein Gegensatz, der zu einem Ringen führt. Wir bekommen es in der ersten Nebenhandlung also nicht mit einem bloßen Versteckspiel, sondern tatsächlich mit einem Drama zu tun, dessen Handlung allerdings nicht genügend entfaltet ist. — Der Gegensatz zwischen den beiden Parteien, Silvius und Phebe, ist, wenn der erste Nebenstrang in II, 4 sichtbar wird, bereits offen vorhanden, ohne jedoch weiterzukommen. III, 4 bereitet dann die Ueberführung Rosalinds aus ihrem Handlungskreis in den des ersten Nebenstranges vor, die in III, 5 sich vollendet. Rosalind will als dritte Partei die beiden Extreme zur Vereinigung bringen. Ein Gleiches hatten wir in Ado. Der Erfolg ist jedoch hier ein anderer. Gegen ihren Willen wird Rosalind nämlich zur Keilpartei: Phebe verliebt sich in sie und dadurch wird die Kluft zwischen ihr und Silvius noch größer und eine Vereinigung aussichtsloser denn je. Die Spannung, die mit dem

Silvius-Corin-Auftritt in II, 4 eingeschaltet und zu Beginn von III, 5 mit der verächtlich aufgenommenen Werbung etwas verschärft wurde, wird jetzt mit dieser nicht vorausgesehenen Wendung, die eine tolle Verwirrung der Fäden schafft, in voller Stärke eingeschaltet. — Nach der trennenden Wirkung, die Rosalind ausgeübt hat, kann sie sich nicht in Passivität zurückziehen (wie so häufig die Keilparteien, vgl. Don John in Ado), sondern wird jetzt noch enger mit der Nebenhandlung verwoben, indem Phebe sie zu erobern beschließt. Damit ist Phebe in die gleiche Situation gelangt wie Silvius: Sie sehnt sich nach Unerreichbarem und bemüht sich vergeblich, es zu erkämpfen; man kann geradezu sagen, sie ist jetzt zu dem, dessen Gegnerin sie ist, Parallelfigur geworden. Rosalind aber kommt in die gleiche Lage wie Phebe: Sie liebt nicht und muß alle Eroberungsversuche zurückschlagen. Also auch hier Gegnerschaft und Parallelität zugleich. Rosalind ist auf diese Weise nicht nur in die Bewegung der Nebenhandlung miteingeschaltet, sondern muß in ihrem Verlauf kräftig mithelfen sie zu lenken. D. h. aber: Sie spielt in zwei Handlungen eine entscheidende Rolle. Als die Bindung verstärkend kommt noch hinzu, daß beide Handlungen auffallend parallel sind.

Noch am Schluß derselben Scene, in der diese kräftige Wendung eintritt, beschließt Phebe den entscheidenden Schlag: Sie will um Rosalind werben. Dieser Schlag zeigt sich in seiner Wirkung in IV, 3: Er ist vernichtend für Silvius und fordert Rosalinds entschiedene Gegenhandlung heraus. Diese Gegenhandlung braucht nur in einer einzigen Geste zu bestehen, im Bekenntnis der Verkleidung. Damit aber diese Geste die Bewegung nicht nur in ihre alte Bahn zurücklenkt, in der sie sich vor Rosalinds Einschaltung bewegte, d. h. nur die durch diese Einschaltung entstandene Verwicklung löst, macht Rosalind es bei dem Lösungsversprechen, das sie Phebe gibt, zur Bedingung, daß sie Silvius nehmen will, wenn es sich als unmöglich erweisen sollte, Ganymed zu heiraten. Dieses Lösungsversprechen gibt sie Phebe in derselben Scene, in dem sie es Orlando gibt (V, 2), die Abhängigkeit beider Handlungen von der einen Figur kommt hier zum ersten Male mit aller Klarheit zum Bewußtsein. Im Schlußauftritt der Scene wird auch die Parallelität ihrer Themen besonders deutlich zum Ausdruck gebracht: Phebe, Silvius und Orlando seufzen in parallelen Dialogteilen nach dem unerreichbaren Ziel ihrer Sehnsucht. — Die Lösung der ersten Nebenhandlung fällt dann natürlich mit der der Haupthandlung in V, 4 zusammen, dieselbe enthüllende Bewegung, dieselbe Erkennungsscene bringen für beide den Höhepunkt und das Ende. Diese Lösung beider Handlungen durch eine einzige Bewegung ist keine Zufälligkeit, sondern vollkommen folgerichtig vorbereitet; das ist eine Verknüpfung, die sich fast der idealen nähert. —

Der Schlußakt bringt also auch in diesem Stück für beide Handlungen noch die Durchführung einer wichtigen dramatischen Aufgabe: Die der Verwicklungslösung und Konfliktsbeilegung. Das festliche Gewand aber, das Shakespeare früher so oft diesem Akt gab, um über seine Bedeutungslosigkeit für die Handlung hinwegzutäuschen, will er jetzt, wo es ihm gelingt, der Schlußscene eine dramatische

Bedeutung zu geben — oder richtiger: ihr eine solche aufzusparen — auch nicht mehr missen und so umgibt er die Endbewegung mit einem glanzvollen Rahmen, der vor allem durch den feierlichen Auftritt Hymens geschaffen wird. — Wir sagten vorhin: Shakespeare spart dem Schlußakt eine dramatische Bedeutung auf. Von einer Füllung des fünfaktigen Rahmens mit der Haupt- und Nebenhandlung allein kann natürlich hier noch weniger die Rede sein als in den vorhergehenden Komödien. Er vermag nur dadurch die Bewegung bis zum Schluß durchzuhalten, daß er sie ungemein spät einsetzen läßt. Die Haupthandlung nimmt erst in der 2. Scene des III. Aktes ihren eigentlichen Anfang und die erste Nebenhandlung schwingt sich zu einer deutlich wahrnehmbaren Bewegung und Spannung sogar erst in der Schlußscene dieses Aktes auf. Und trotz dem späten Einsatz würde die Substanz beider Handlungen noch zu dünn sein, um bis zum Schluß vorzuhalten, hätte Shakespeare nicht Scenen des zweiten Nebenstranges eingeschoben.

Dieser zweite Nebenstrang ist thematisch dem ersten parallel: William liebt Audrey, sie aber mag ihn nicht, sondern schenkt ihr Herz dem vom Hof in ihr Waldleben dringenden Fremden, Touchstone, sodaß sich der arme William in Sehnsucht verzehrt. Allerdings zeigt hier das Thema eine andere Wendung als in der ersten Nebenhandlung: Touchstone liebt auch Audrey. Damit ist ein Gegensatz gegeben (der betrogene William gegen Touchstone plus Audrey), der durchaus zu einem Drama führen kann genau wie der des ersten Nebenstranges; doch Shakespeare erstickt jede Bewegung und läßt den ganzen dritten Strang sich in einigen komischen Stimmungsscenen, die dem Narren Gelegenheit geben, seinen Witz leuchten zu lassen, erschöpfen: III, 3 (parallel zu IV, 1 in der Haupthandlung), V, 1, 3 und 4. Die zweite Nebenhandlung steht danach dramatisch auf derselben Stufe wie die Haupthintergrundshandlung. Beidemal ist ein Gegensatz vorhanden, doch wird er neutralisiert. — Die Verbindung mit der ersten Nebenhandlung ist nur thematisch, die mit der Haupthandlung thematisch und darüber hinaus in einer schwachen äußerlichen Beziehung: Touchstone gehört zum Gefolge Rosalinds. —

Wenn unsere Beobachtung, daß Shakespeare stets eine reine Komödie mit einer Tragikomödie wechseln läßt, stimmen soll, so müßten wir jetzt nach den Wiv. wieder eine Komödie mit tragischer Ueberblendung erwarten. As scheint uns hier zu enttäuschen. Doch sehen wir näher zu, so zeigt sich, daß ein durchaus ernster Ansatz vorhanden ist, den Shakespeare jedoch nachher in Milde löst.

Die zweite Hintergrundshandlung, die das Stück eröffnet, spielt eine durchaus ernste, ja geradezu harte Melodie. Ernst tönt auch die Haupthintergrundshandlung im Kreise des Usurpators, doch beherrschen hier Rosalind und Celia die Scene, die jede Härte mildern. In beide Hintergrundshandlungen tönt ein grotesker Ton durch Charles und Touchstone. — Der II. Akt zeigt deutlich ein Ringen zwischen einem ernst-harten und mild-heiteren Ton um die Vorherrschaft. Erst in der Schlußscene des Aktes treffen die beiden entgegengesetzten Töne, die bisher immer noch scenenweise getrennt klangen, direkt zusammen. In die Heiterkeit der Herzogstafel tönt

der drohende Verzweiflungsschrei Orlandos nach Brot. Aber es gelingt, diesen harten Klang zu dämpfen und zu verflüchtigen, Orlando geht auf in der fröhlichen Gemeinschaft der Verbannten, und der mildheitere Ton erringt den Sieg. — Die erste Nebenhandlung ist in ihrer Anlage von Shakespeare sicher groteskkomisch gemeint, doch es widerstrebt ihm jetzt, in die gedämpfte Atmosphäre einen grellen Klang zu bringen und so mildert er sie so stark, daß sie fast feinkomisch wird. Der zweite Nebenstrang ist grobkomisch angelegt, doch hat auch hier Shakespeare stark gedämpft. Sein Bestreben geht also im ganzen darauf aus, jene jenseits aller Variationen stehende Heiterkeit, die er sonst nur in der Schlußfestscene anwandte, durch das ganze Stück zu verbreiten. Der im Anfang sich bemerkbar machende ernste Ton wird erstickt und so die Tragikomödie vermieden. Das Umgekehrte war in Gent. der Fall: Dort begann das Spiel leicht und hell, um sich dann mehr und mehr zu verdüstern, sodaß die Komödie sich ins Tragische wandte, und der glückliche Abschluß als gewaltsam erschien.

Eins allerdings hat auch As noch von der Tragikomödie zurückbehalten: Die Harmonie am Schluß ist nicht vollständig. Der Usurpator, Jaques und William scheiden aus der Gemeinschaft der Glücklichen aus. Doch vermag das keineswegs den Eindruck des reinen L u s t spieles zu stören. Was Jaques und den Usurpator angeht, so werden sie nicht ausgestoßen wie Don John oder Shylock, sondern gehen freiwillig, mit der Welt durchaus versöhnt. Sie verschwinden in einem milden Nebel und man weiß: Das Los, das sie sich selber wählen, ist für sie das beste. William allerdings wird mit Gewalt entfernt. Doch trat er nur in einer einzigen kurzen Scene auf (V, 1) und blieb dabei so blaß und uns so gleichgültig, daß wir ihn am Schluß völlig vergessen haben. — Wenn wir nach dieser Feststellung noch einmal zurückblickend das Ganze überschauen, so müssen wir sagen: Der Keim zu einer Tragikomödie — die wir nach den Wiv. mit einiger Bestimmtheit erwarteten — ist mit den Hintergrundshandlungen durchaus gegeben. Aber Shakespeare erstickt frühzeitig diese Tendenz, sodaß das Ergebnis ein Werk von ungetrübter Fröhlichkeit wird.

T w e l f t h - N i g h t ; o r , W h a t Y o u W i l l.

In dieser Komödie greift Shakespeare wieder das Schema der Zweisträngigkeit für den Grundriß auf. Konnten wir von dem Verhältnis der Haupt- und ersten Nebenhandlung zueinander in As sagen, daß ihre Verknüpfung sich der idealen nähere, so gilt diese Behauptung auch hier für die Verknüpfung von Haupt- und Nebenstrang; ja, sie gilt noch mehr, denn Shakespeare verbindet hier noch enger, allerdings auch, ohne das Ideal vollkommen zu erreichen.

Die Haupthandlung zeigt in ihrer Anlage eine starke Aehnlichkeit mit der ersten Nebenhandlung in As. Auch hier handelt es sich um einen Mann, der verzweiflungsvoll eine Frau liebt, die ihn nicht mag und allen Eroberungsversuchen trotzt. Oder rein technisch gesprochen: Es sind zwei Parteien vorhanden, zwischen denen ein Gegensatz besteht und die eine der Parteien (Orsino) versucht, die

andere (Olivia) zu besiegen, nicht aber um sie zu vernichten, sondern sie mit sich zu verschmelzen. Es schaltet sich eine dritte (Viola) dazwischen, um als Mittlerin zu wirken, gegen ihren Willen aber wird sie zur Keilpartei, die die schon bestehende Trennung noch schärfer macht. Olivia verliebt sich in sie wie Phebe in Rosalind und versucht, die Mittlerin zu erobern. Ihr Denken und Handeln aber schafft eine Verwirrung der Fäden, denn wie Rosalind wird Viola nicht für das genommen, was sie ist, sodaß es einer Auflösung bedarf. — Im Kern des Motivs also sind die beiden Handlungen sich gleich. Was sich aber in As zu einem kurzen und — trotz der durch die Verkleidung eintretenden Verwicklung — einfachen Geschehen gestaltete, wird hier verlängert und kompliziert. Einmal dadurch, daß Viola sich in den Herzog, den sie mit Olivia vereinigen soll, verliebt und so selber nach einer Vereinigung mit ihm strebt, vor allem aber dadurch, daß die Liebeskomödie gegen Ende überblendet wird von einer Komödie der Irrungen, d. h. also, daß ein anderes Motiv hinzutritt, das der dramatischen Ablaufsbewegung eine bedeutende Ablenkung gibt.

Wenn das Stück anhebt, wird der Gegensatz Orsino — Olivia nicht erst in seinem Werden gezeigt, die dramatische Bewegung setzt nicht an seinem Ausgangspunkt ein, sondern er ist bereits in aller Schärfe vorhanden. Ein Teil der dramatischen Bewegung liegt also schon vor dem Stückbeginn und wir können mit Recht wieder von einem geöffneten Anfang sprechen. Vergleicht man diese Art der Einsatzöffnung, wo gewissermaßen ein Stück der dramatischen Hauptbewegung abgeschnitten ist, mit jener, wo durch Herbeiführung von Situation und Konstellation des Ausgangspunktes der Handlung ein Stück von der vor ihr liegenden Bewegung mit in das Spiel hineingenommen wird, so kann man die erste eine negative und die zweite eine positive Oeffnung nennen. Negativ geöffnet wäre demnach noch der Mids., während z. B. As eine durchaus positive Oeffnung zeigt, da die Hintergrundsbewegungen, die als solche und nur für sich betrachtet allerdings negativ geöffnet sind, zum Ausgangspunkt der Haupthandlung (Orlando-Rosalind-Spiel) hinführen, also das Geschehen vor dem eigentlichen Spiel mit in das Stück einbeziehen.

Der Teil, der hier in Tw. vom Hauptdrama abgeschnitten ist, ist unwichtig. Das Spiel setzt nach den Parteieneinführungsscenen I, 1, 2 und 3 an dem Punkt ein, wo die Bewegung ihren entscheidenden Anstoß und damit den ihr wesenseigenen Verlaufscharakter erhält, nämlich mit der Einschaltung der Mittelpartei (I, 4). Ein Gleiches fanden wir auch beim ersten Nebenstrang in As. Der Herzog sendet Viola zur Gräfin, um seine Vereinigung mit ihr zu bewirken. Danach sieht es zunächst aus, als ob Viola keine selbständige Partei bildete, sondern einfach zur Parteigängerin des Herzogs geworden wäre. Doch schon die Schlußworte Violas weisen auf ihre selbständige Stellung in der Handlung hin:

> Viola. I'll do my best
> To woo your lady: (Aside) yet, a barful strife!
> Whoe'er I woo, myself would be his wife.

Sie liebt also Orsino. Ihr innerstes Streben muß daher auf eine Vereinigung mit ihm gehen, während er die Vereinigung mit Olivia erstrebt. Danach besteht also ein Gegensatz zwischen ihnen, auch wenn Viola im Augenblick seine Interessen vertritt. Ihr Wirken als selbständige Partei wird — allerdings von anderer Seite her und in anderer Beziehung — in der nächsten Scene, I, 5, eindeutig klar: Gegen ihren Willen verkehrt sich, indem sie Olivia in sich verliebt macht, ihre vermittelnde Bewegung in eine die Trennung noch weiter führende, sodaß sie als Keilpartei und Orsinos Gegnerin wirkt. Die Scene entspricht in ihrer dramatischen Bedeutung der 5. des III. Aktes in As. — Olivia in ihrer närrischen Sehnsucht nach Viola wird zur Parallelfigur ihres Gegners Orsino wie Phebe zu Silvius; da aber Viola ihrerseits den Herzog liebt und sich nach ihm sehnt, erhält hier der Handlungskreis eine dritte Parallelfigur, sodaß man sagen kann, alle drei Parteien sind sich, trotzdem sie in ihren Absichten völlig voneinander abweichen, dennoch in ihrer seelischen Haltung durchaus parallel. Die Scene endet genau wie die ihr entsprechende in As, d. h. Olivia beschließt die Eroberung Violas und leitet sofort den ersten Schlag ein, indem sie Malvolio mit dem Ring nachschickt. Hiermit schließt der I. Akt. Er hat also in diesem Stück schon einen wesentlichen Teil der Hauptbewegung in sich aufgenommen. Er bereitet nicht erst die Haupthandlung vor, sondern führt mitten in sie hinein.

Die vollständige Durchführung des am Ende von I, 5 eingeleiteten Schlages bringt II, 2: Malvolio überreicht Viola das Präsent und sie erkennt daran die Lage der Dinge, deren Leitung durch diese Kenntnis jetzt zum größten Teil in ihrer Hand liegt. Doch sie ist nicht gewillt, wie Rosalind die Lösung herbeizuführen, sondern will den Dingen ihren Lauf lassen. Damit aber gelangt die Bewegung auf einen toten Punkt, denn Olivia oder der Herzog können sie im Augenblick nicht mehr weitertreiben. Shakespeare ist daher gezwungen, sie von neuem anzusetzen und er tut es bei dem Punkt, von dem aus sie im I. Akt entscheidend in Fluß kam, von der Einschaltung Violas her als Mittelpartei. Es vollzieht sich so in II, 4 eine Bewegung, die parallel ist zu der in I, 4, nur auf höherer Stufe, denn das Ergebnis, das in I, 5 erreicht wurde, bleibt ja bestehen. Wir können also hier wieder von einer Spirale sprechen und zwar mit sehr kurzer Durchlaufszeit. Eine notwendige Verknüpfung zwischen der ersten und der zweiten Bewegung besteht nicht, die zweite ist nur eine — wenn auch wahrscheinlich erscheinende — Wiederholung der ersten. Das bisher eingehaltene dramatische Prinzip wird durch das formale der Aneinanderreihung unterbrochen.

Für den II. Akt bricht der Hauptstrang mit dieser Einsatzwiederholung ab. Erst III, 1 bringt die Fortsetzung, die parallele Wiederholung von I, 5. Entschluß und Ausführung werden also durch Aktteinschnitt und Nebenhandlungseinschub auseinandergerissen, ähnlich wie beim Uebergang vom I. zum II. Akt die Einleitung des ersten Schlages der Olivia und seine Durchführung. Um die Scene III, 1 in ihrer vollen dramatischen Bedeutung erkennen zu können, müssen wir vorerst die Analyse der Haupthandlung unterbrechen und uns mit der Nebenhandlung beschäftigen. Denn sie, oder richtiger: ihre Träger, greifen jetzt entscheidend in die Haupthandlung ein.

Was zunächst die inner-künstlerische Verbindung beider Stränge betrifft, so spielt die Nebenhandlung z. T. das Thema der Haupthandlung: Ueberspanntes, phantastisches Lieben. Wie Orsinos Sehnsucht nach Unerreichbarem geht, so auch Malvolios. Beide lieben dieselbe Dame: Olivia. D. h. die Gräfin wird in beiden Handlungen zu einer tragenden Figur. Indem aber Malvolio die Gräfin für sich begehrt, wird er zum Gegner des Herzogs und es besteht die Möglichkeit, daß er auf diese Weise in das Hauptspiel hineingezogen wird. Was Malvolios Gegenpartei innerhalb des Nebenspiels angeht, Sir Toby, Maria und Aguescheek, so erhebt auch sie Ansprüche auf Olivia, indem nämlich der erstere den letzteren mit ihr verkuppeln will. Also auch von hier aus besteht die Möglichkeit des Hineinwirkens der Neben- in die Haupthandlung. Der Kampf des Kleeblattes gegen den Hofmeister wird nun zum großen Teil motiviert durch die Eifersucht auf Olivia. Insofern dies aber der Fall ist, werden die Grenzen zwischen Haupt- und Nebenstrang verwischt; denn beide Parteien der Nebenhandlung begehren Olivia genau wie die linke Extrempartei der Haupthandlung. Alle drei sind daher Gegner aus demselben Grunde. Der Kampf des Kleeblattes gegen Malvolio wird aber noch, und sogar zum größeren Teil, durch ein anderes Motiv bestimmt: Es stoßen die Vertreter des heiteren Lebensgenusses zusammen mit dem genußfeindlichen Puritaner, der Malvolio ist. Die Gegnerschaft wird damit eine ganz besondere und ihr Kampf gegen ihn schiebt sich heraus aus der Ebene der Handlung um Olivia und nimmt auf eigenem Gebiet eigene Formen an, sodaß auf diese Weise Haupt- und Nebenhandlung trotz ihrem gemeinsamen Tanz um Olivia sich dennoch trennen.

Die 3. Scene des I. Aktes führt das Malvolio feindliche Kleeblatt ein und die Möglichkeit des Hineinwirkens der Nebenhandlungsfiguren in die Haupthandlung wird sofort angedeutet. Bereits in der übernächsten Scene, I, 5, scheint diese Möglichkeit zur Realität sich zu verdichten, es treten alle Träger der Nebenhandlung, mit Ausnahme des blöden Junkers, innerhalb der Sphäre der Haupthandlung auf. Hier begegnen sich zum ersten Male alle Gruppen, die um den Besitz Olivias kämpfen (Viola jetzt als Vertreter des Herzogs aufgefaßt) und ein Konflikt zwischen ihnen auf gleicher Ebene wird immer wahrscheinlicher. Er scheint zunächst auszubrechen zwischen Viola und Malvolio, in II, 2, doch wird diese Bewegung nicht weiter verfolgt. Nach dieser ersten Hineinblendung des Nebenhandlungskreises in den der Haupthandlung erscheint der erstere wieder selbständig in II, 3. Malvolio und die Gruppe der Lustigen stoßen hier direkt zusammen, der Hofmeister erscheint, um den drei Zechbrüdern Sir Toby, Aguescheek und Narr das Randalieren zu untersagen. Diese Handlung fordert das Gegenspiel heraus, das den hier durchaus auf seiner Höhe sich befindlichen Malvolio stürzen soll. Wir müssen daher dies sein Verbieten als die entscheidende Handlung bezeichnen. Allerdings, vom dramatischen Standpunkt aus betrachtet, ist diese entscheidende Handlung sehr schwach geraten. Man spürt deutlich, daß sie nur ein Vorwand ist, um das Narrenspiel herbeizuführen, das mit Malvolio getrieben wird und um dessentwillen die Nebenhandlung ja nur existiert. Wir sehen hier ein Aehnliches wie in den Haupthandlungen von Shr. und Wiv. Auch dort

war das Drama nur um des Gegenspiels willen heraufbeschworen und die es veranlassende Handlung (Katharinas Ohrfeige bzw. Falstaffs Liebesbriefe) im Grunde unbedeutend. — Die Hauptveranlassung zum Handeln der fröhlichen Gruppe gibt also ihr Gegensatz zu dem Puritaner Malvolio. Aufgebaut soll das Gegenspiel aber werden auf Malvolios Verliebtsein, sodaß auf diese Weise mit dem Puritaner zugleich der Aguecheek und Toby im Wege stehende Freier Olivias vernichtet wird. Dieses zweite Motiv tritt demnach als Ergänzung zum ersten hinzu. Besonders deutlich wird das erst im ersten Teil von II, 5. Bereits der zweite Teil dieser Scene bringt den Vernichtungsschlag: den gefälschten Liebesbrief. Die Situation wird durch die Intrigenhandlung der Partei des Sir Toby verwickelt, denn Malvolios Vorstellung von den bestehenden Beziehungen wird verwirrt und in dieser Verwirrung handelt er. Zwischen der Durchführung des vernichtenden Schlages und dem vollen Eintritt seiner Wirkung wird der Nebenhandlungsstrang auf eine lange Strecke unterbrochen und einschiebt sich der der Haupthandlung. Die nächste Scene, III, 1, bringt ihren wichtigsten Schlag, Olivias Liebeserklärung an Viola, den wir bereits erwähnten. Jetzt, nachdem wir die Nebenhandlung und vor allem die Zusammensetzung der Kampfmotive und ihre Bezugsmöglichkeiten auf die Haupthandlung so weit erkannt haben, vermögen wir die Wirkung von Olivas Schlag ganz zu ermessen.

Auf den bisherigen Kreis der Haupthandlung bezogen bedeutet er zunächst die entscheidende Handlung gegen den Herzog. Er bedeutet aber auch die entscheidende Handlung gegen die beiden Parteien der Nebenhandlung, soweit es sich bei ihnen um das Motiv des Begehrens der Olivia handelt. Sie alle erleiden eine Niederlage und nur ein kräftig-entschiedenes Gegenspiel kann sie vor der Vernichtung bewahren. Aehnlich war es auch in der Nebenhandlung von As. Viola aber unterläßt es, wie Rosalind von sich auch das notwendig gewordene Gegenspiel durchzuführen. Sie führt keine Erkennung herbei und beharrt bei ihrem Triumph in der Verkleidung als Jüngling. Auf diese Weise trägt sie einen bedeutenden Teil mit bei zur vernichtenden Wirkung von Olivias Liebeserklärung auf die Freier. Ja, wir können sagen, daß die entscheidende Handlung nicht allein von Olivia ausgeht, sondern Violas Beharren bei ihrem falschen Prinzip, also ihr Nichthandeln, tritt hinzu, sodaß sie aus zwei Bestandteilen, einem positiven und einem negativen sich zusammensetzt. Und das Gegenspiel darf sich nun nicht, um voll wirksam zu werden, nur gegen Olivia, sondern muß sich zugleich gegen Viola richten. Ja, um die entscheidende Handlung Olivias unwirksam zu machen, genügt es auch, wenn das Gegenspiel sich gegen Viola allein richtet. Und dieser letztere Fall tritt ein. Von drei Seiten her kann es unternommen werden: Von Orsino, womit dann die Haupthandlung auf ihren bisherigen Kreis beschränkt bliebe, oder aber von einer der beiden Parteien der Nebenhandlung. Nun, der Herzog ist von vornherein zu passiv gezeichnet, als daß er sich zum Tun aufraffen könnte. Malvolio, die eine Partei der Nebenhandlung, wird in deren Verlauf schachmatt gesetzt, sodaß er auch nicht fähig ist zu wirken; also bleibt nur übrig die Sir Toby-Gruppe, die auch die Aufgabe tatsächlich übernimmt. Sie muß daher aus der Nebenhandlung, d. h. aus dem Gebiet der speziellen Handlung

des Sir Toby usw. gegen Malvolio, hinübergeschaltet werden in die Haupthandlung. Eine große Bewegung ist dazu, nach allem, was wir bisher festgestellt haben, nicht notwendig. In III, 1 wird die Möglichkeit der völligen Hineinschaltung der beiden Ritter noch einmal verstärkt und erfolgt dann restlos in III, 2. Im zweiten Teil der übernächsten Scene, III, 4, kommt es zum direkten Zusammenstoß, Viola und Aguecheek stehen sich im Zweikampf gegenüber. Das ist der Höhepunkt der Haupthandlung, der diesmal mit größter Deutlichkeit herausgearbeitet und stark nach der Mitte zu gerückt ist. Es entspricht ihm als Extrempunkt in der Geschehenskurve jedoch kein dramatischer Extrempunkt. Wohl erreicht die Verwicklung, die durch Violas Verkleidung entsteht, einen Gipfel, aber er ist nicht der höchste Verwicklungspunkt der Handlung als Ganzes gesehen, wohl erlebt hier Viola eine tiefe Niederlage, und das Prinzip ihres Handelns steht dicht vor dem Zusammenbruch. Aber gerade das ist es: Es steht nur dicht davor, ohne direkt zusammenzubrechen. Die völlige Demütigung Violas tritt nicht ein, in der Sekunde nämlich, in der es so weit ist, wird die bisherige Handlung hell überblendet von einer ganz neuen, von einer Komödie der Irrungen.

Diese Ueberblendung kommt wohl plötzlich, sogar auch zufällig, aber keineswegs unvorbereitet. Bereits in II, 1 (parallel zu I, 2) wurde Violas Bruder Sebastian mit dem Kapitän Antonio eingeführt, die sich hier beide noch völlig außerhalb des Haupthandlungskreises befinden, ebenso noch in III, 3. Doch bereits in III, 4, und zwar gerade im Augenblick vor Violas vollkommener Niederlage, werden beide Kreise ineinander geworfen und die Sphären vermischen sich. Antonio, selbst in Not, sieht Viola, die er für Sebastian hält, in ihrer Bedrängnis und befreit sie. Auf diese Weise wird die Bewegung, die im nächsten Augenblick zu Violas Vernichtung hätte führen müssen, kurz abgebremst. Im gleichen Augenblick tritt dann auch schon das Ergebnis der sich abspielenden Komödie der Irrungen ein: Viola wirkt unbewußt als Keilpartei zwischen Antonio und Sebastian. Mit diesem Stand der Dinge schließt der III. Akt. Er bringt innerhalb des Hauptspieles zum zweiten Male eine Unterbrechung der strengen, dramatischen Notwendigkeitskette. Die erste Unterbrechung (II. Akt) trat ein durch ein Totlaufen der Bewegung und Wiederholung der Ankurbelung, jetzt tritt sie ein durch die Kreuzung eines Geschehens mit einem anderen, die außerhalb des Macht- und Vorstellungsbereiches aller Handlungsträger liegt und daher vom Standpunkt strenger Dramatik als Hineinspielen des Zufalls in das bis hierher sich folgerichtig aus sich selbst entwickelnde Geschehen betrachtet werden muß. Die Folge der so entstandenen Komödie der Irrungen ist eine starke, unvorhergesehene Weiterverwirrung der Fäden, gewissermaßen eine Zusatzverwicklung, die mit der bisherigen Hauptverwicklung aber eine gemeinsame Wurzel, die Verkleidung Violas, hat.

Der sehr kurze IV. Akt führt die Ueberblendung und Vermischung beider Komödien, der der Irrungen und der der Freier um Olivia, fort. Viola wird während seiner Dauer aus dem Handlungsstrom ausgeschaltet und an ihre Stelle tritt Sebastian. D. h. also, die Last der Handlung wird von dem Mädchen auf den Bruder geworfen. Ihr Wille war ein wesentlicher, mitbestimmender Faktor für die Bewe-

gungsausrichtung, jetzt wird es der seine. Sein Wille aber ist ein anderer als der ihre, und so wird die Richtung entscheidend geändert. Zunächst trifft Sebastian in IV, 1 auf Aguecheek, der Violas Vernichtung vollenden will. Die Prügel aber, die er bezieht, vernichten ihn, d. h. also, das in der Parallelscene III, 4 bereits Erreichte wird hier rückgängig gemacht. In der übernächsten Scene, IV, 3, schleppt Olivia Sebastian zur Trauung. Das bedeutet den Vernichtungsschlag im Kampf Herzog — Olivia für den ersteren. Die Vernichtungshandlung, die in III, 1 mit der Liebeserklärung einsetzte, dann aber gehemmt wurde, wird jetzt erfolgreich zu Ende geführt. Diese Liebeserklärung nannten wir die entscheidende Handlung, weil sie ein Gegenspiel bedingte, um die Vernichtung abzuwenden; jetzt ist ein Gegenspiel nicht mehr möglich, wenn die Trauung vollzogen ist, sind alle Freier erledigt und die Freierkomödie hat damit ihr Ende gefunden. — Im V. Akt, der nur aus einer Scene besteht, erfolgt die Rückschaltung Violas in den Handlungslauf, das Zurückwerfen der Handlungslast von Sebastian auf sie. Das Resultat in der Richtungsänderung der Bewegung jedoch kann nicht rückgängig gemacht werden und enthüllt sich in seiner ganzen Bedeutung jetzt erst im Verlauf des Schlußaktes, in dem die Möglichkeiten der Irrungskomödie noch einmal voll ausgenutzt werden und die Verwirrung ihren Höhepunkt erreicht. Noch einmal erklimmt die Verlaufslinie des Geschehens einen Gipfelpunkt. — Die Technik, die im letzten Teil der Handlung angewandt wird, erinnert stark an die in Err, wo auch die Fäden sich rapid verwirrten, wo die Parteien abwechselnd sich spaltend ineinander drängten und die Gipfelpunkte der Handlung sich häufig und rasch folgten. — Die Lösung tritt dann sehr schnell und einfach ein durch Sebastians und Violas Erkennung als Bruder und Schwester. Damit wird die Verwicklung sofort behoben und zwar in ihrem ganzen Umfang: Die Haupt- und die Zusatzverwicklung, die ja beide eine gemeinsame Wurzel haben, nämlich Violas Verkleidung. Die Wiedererhebung des besiegten Orsino und die Versöhnung erfolgen sofort. —

Auch in diesem Stück ist der V. Akt wieder stark mit dramatischer Handlung erfüllt. Und diesmal geht der Haupthandlung kein Vorspiel voraus, sondern ist, wie wir sahen, im I. Akt bereits kräftig im Schwung. Und doch kann auch hier keine Rede davon sein, daß ein einheitlicher Handlungsstrom den fünfaktigen Rahmen füllt. Das Geschehen wird nämlich künstlich kompliziert und verlängert durch die Hineinblendung der Irrungskomödie in die der Freier. Wäre das nicht der Fall, so würde mit dem IV. Akt die Handlung zu Ende sein, denn am Ende des III. steht ja bereits das Gegenspiel kurz vor seiner Vollendung und die Heldin vor ihrer Katastrophe. Allerdings ist diese Verlängerung sehr geschickt, um so geschickter, als die Komödie der Irrungen zur Lösung der bisherigen Handlung führt; aber es bleibt bei scharfer Analyse doch ein Kunstgriff (sowohl der Verlängerung wie der Lösung). Und selbst wenn man das Ganze als unlösliche Einheit faßte, so könnte man doch nicht behaupten, e i n e Handlung fülle den ganzen Rahmen; denn die Nebenhandlung beansprucht ja auch noch einen breiten Raum. Diese Nebenhandlung war durch die in der Haupthandlung eintretende Krise unterbrochen worden, Sir Toby, Aguecheek u. a. traten wohl auf, aber ganz im Rahmen des

Hauptgeschehens. Die Wirkung des Schlages auf Malvolio wird erst im ersten Teil von III, 4 zu ihrer Vollendung gebracht. Der Auftritt bedeutet den Höhepunkt des Geschehens, der somit eine ausgeprägte dramatische Bedeutung hat. Die Fortsetzung der Foppung nach Olivias Abgang ist nun nur noch eine Ausmalung der Niederlage des einen und des Triumphes der anderen, desgleichen die 2. Scene des IV. Aktes. Die dramatische Bewegung versackt damit in komischen Situationsbildern. Die Lösung erfolgt im V. Akt, in derselben Scene wie die der Haupthandlung; doch wird die Nebenhandlung nicht völlig geschlossen, denn es tritt keine Versöhnung ein. —

Betrachten wir noch einmal beide Handlungsstränge in ihrer Verbindung miteinander, so können wir sagen, daß sie in diesem Stück Shakespeare bisher am besten gelungen ist. Wohl sahen wir, wie er auch in anderen Stücken Figuren aus der Haupt- entscheidend in die Nebenhandlung eingreifen ließ oder umgekehrt, doch war dann dieses Eingreifen mehr oder minder vom Zufall abhängig, wie in Mids. oder As, wo die Kreuzung der Handlungsstränge durchaus nicht mit dramatischer Notwendigkeit vorbereitet war. Anders ist es in Tw. Innerhalb desselben Handlungsraumes beansprucht Sir Toby von vornherein seine Nichte für Aguecheek und seine temperamentvolle Aktivität garantiert dafür, daß er seine Ansprüche verteidigen wird. Wenn er sieht, daß andere Freier, also Viola für Orsino, von der er fälschlich glaubt, sie werbe für sich, mehr Erfolg haben, so ist es durchaus folgerichtig, daß er eingreift, seine Hinüberschaltung aus der Neben- in die Haupthandlung also von Anfang an richtig als Notwendigkeit vorbereitet. Dennoch betonten wir schon, daß auch hier die letzte Vollkommenheit in der Verknüpfung nicht erreicht wird. Die Geschehen als solche nämlich gehen unbeeinflußt voneinander nebeneinander her. Es ist nur so, daß eine Partei aus der Nebenhandlung sich in die Haupthandlung überschaltet, nicht aber so, daß ein Geschehen innerhalb der Nebenhandlung, also im Kampf der Toby-Gruppe gegen Malvolio, ein anderes innerhalb der Haupthandlung notwendig bedingt oder auch umgekehrt. Shakespeare hat in früheren Stücken diese Verknüpfungsweise versucht. In Shr. wollte er die ganze Haupthandlung aus der Nebenhandlung herauswachsen lassen, doch wir hatten gesehen, daß es ein Fehlschlag geworden war. In den Wiv. allerdings gelang es ihm, den zweiten Nebenstrang notwendig bedingt aus dem ersten herauszuentwickeln, doch ist dieser Erfolg kaum innerhalb des Gesamtschaffens zu zählen, da es sich im Grunde hierbei nur um eine Episode und keine vollständige Handlung handelt; und schließlich versuchte er diese letzte Tiefenbindung noch einmal in As, indem er der Haupt- und ersten Nebenhandlung eine gemeinsame Lösungsbewegung gab. Doch gelang es ihm nie, eine Handlung durchgehend abhängig zu machen von dem So-Geschehen einer anderen. —

Die enge Verquickung beider Geschehenssphären bedingt eine Verschmelzung, oder richtiger: eine Ineinanderblendung ihrer Töne. Die Figuren der Haupthandlung sind feinkomisch angelegt, ja, von Viola und Olivia kann man sagen, daß sie eine variationsfreie Heiterkeit um sich breiten, wogegen der Herzog einen ganz feinen Stich ins Groteske hat. Die Gestalten der Nebenhandlung dagegen sind eindeutig grotesk. Dadurch nun, daß die Haupthandlungsfiguren meist

im Kreise der der Nebenhandlung auftreten, daß ihre Beziehungen immer enger werden, bis schließlich die grellen Nebenhandlungsfiguren in das Hauptgeschehen eingreifen, erhält das letztere immer stärker werdende groteske Reflexe, die zum Schluß dadurch noch gesteigert werden, daß die an sich feinkomischen Haupthandlungsfiguren durch die Komödie der Irrungen in groteske Situationen kommen. Umgekehrt beeinflussen die Gestalten des Hauptgeschehens nicht den Ton der Nebenhandlung. Allerdings darf nicht verschwiegen werden, daß ihr greller Ton am Schluß einen deutlichen bitteren Klang annimmt, der sich besonders in der letzten Scene bemerkbar macht, als Malvolio erkennen muß, daß er um die große Hoffnung seines Lebens betrogen ist und daher unversöhnt abgeht. Hatte Shakespeare das zuletzt besprochene Stück, As, als Tragikomödie angefangen, sich dann aber im Verlauf zu einer immer heller aufstrahlenden Heiterkeit durchgerungen, so macht sich hier ein Umgekehrtes bemerkbar. Wir erwarteten nach dem in der Komödienfolge erkannten Turnus jetzt ein Spiel mit im Durchschnitt grellen Ton. Das war auch durchaus Shakespeares Absicht. Und dennoch hat sich, sicher gegen seinen Willen, mit der immer grausamer werdenden Foppung und Irreführung Malvolios eine Bitterkeit eingeschlichen, die bestimmt nicht vorgemeint war. Nun darf allerdings diese Bitterkeit auch nicht überwertet werden. Sie ist doch nur ein Reflex, der in der strahlenden Helle des Ganzen wieder verschwindet. Malvolio ist böse angeführt, aber es haben doch alle ihre Freude daran gehabt und selbst die feinfühlende Olivia lächelt am Schluß. Der Gesamteindruck bleibt demnach der eines außerordentlich heiteren Spieles, das allerdings nicht die Lautstärke der Wiv. oder Shr. erreicht.

All's Well that Ends Well.

Im letzten der Stücke, das wir noch in die Besprechung der Komödien Shakespeares hineinzunehmen wagen, erscheint auf den ersten Blick die Zeichnung des Grundrisses unsicher. Wir hatten eine gleiche Erscheinung schon in den Wiv. angetroffen, wo wir im Zweifel waren, ob wir das zweite Nebengeschehen als Nebenhandlung oder nur als dem ersten entwachsene Episode bezeichnen sollten. Hier kommt uns dieselbe Unsicherheit bei den Vorgängen um Parolles und wir fragen, sollen wir den Grundriß als ein- oder zweisträngig ansehen? Wir müssen die Antwort aufschieben, bis wir beide Geschehen analysiert haben und in ein Verhältnis zueinander setzen können.

Das Hauptdrama spielt sich ab zwischen Bertram und Helena, wobei der König und Bertrams Mutter als Parteigänger der letzteren anzusehen sind, und später noch Diana und ihre Mutter. Bei dieser Gruppierung bleibt es, eine Dreiparteiigkeit in der Konfliktstruktur ist also diesmal nicht vorhanden, nur zwei Gegner stehen sich klar und deutlich gegenüber. Zum Konfliktsausbruch ist eine ganz besondere Situation, oder besser: ein ganz besonderer Vorgang notwendig: Des Königs auf Bertram ausgeübter Zwang, Helena zu heiraten. Das bedeutet dramatisch: Es bedarf eines starken gegen Bertram von der Partei der Helena her ausgeführten Schlages, ge-

wissermaßen einer Herausforderung, um ihn ganz plötzlich in Gegensatz zu Helena zu bringen und sie, der er bisher, dramatisch gesehen, gleichgültig gegenüberstand, zu seiner Feindin zu machen. Diese notwendige Situation gibt Shakespeare wieder die Möglichkeit an die Hand, dem eigentlichen Drama ein Vorspiel vorzulagern, dessen Bewegungsziel ihre Herbeiführung ist.

Im ersten Teil der Eröffnungsscene herrscht noch völlige Ruhe. Der folgende Monolog Helenas jedoch zeigt, daß die vollkommene Gegensatzlosigkeit, die der erste Auftritt erscheinen ließ, eine Täuschung war: Sie liebt und begehrt Bertram, d. h. also, er bedeutet für sie eine Macht, die zu erobern und mit sich zu vereinen es gilt. Sie beschließt die Scene mit dem Entschluß, den Kampf durchzuführen, und zwar zunächst eine Teilaufgabe zu lösen: Den König zu ihrem Parteigänger zu machen. Die nächsten Scenen, I, 2 und 3, bringen keinen wesentlichen Fortschritt, sodaß der I. Akt eigentlich nur die Vorstellung der Hauptfiguren und die Aufzeigung der allerletzten Bedingung des späteren Konfliktes, Helenas Liebe zu dem Grafen, enthält. Und, wenn man will, auch die allerletzte äußere Vorbedingung: Bertrams Uebersiedelung an den königlichen Hof, die ja erst Helena ihren Eroberungsplan ermöglicht und somit die Herbeiführung der zum Ausbruch notwendigen Situation.

In II, 1 bewältigt Helena ein gut Stück des Weges, der zur Eroberung des Königs, also zur Lösung der Teilaufgabe des Vorspiels, führt: Er läßt sich überzeugen, ihre Kur anzuwenden und verspricht, ihr im Falle der Heilung den gewünschten Gatten zu geben. Auf diese Weise wird mit der Lösung der Teilaufgabe zugleich die Lösung der Gesamtaufgabe verbunden, denn ihr Wünschen geht ja auf Bertram. In II, 3 ist der König gewonnen, es fällt der letzte und wichtigste Schlag des Vorspiels: Der König zwingt Bertram, Helena zur Frau zu nehmen. In diesem Augenblick bricht der Hauptkonflikt des Stückes los: Der Graf erkennt die ihm aufgezwungene Gattin nicht an. Vorspiel und Hauptspiel sind auf diese Weise unlösbar miteinander verknüpft. Der letzte Schlag, der das Vorspiel erfolgreich beendet, wird die unmittelbare Ursache für den Konflikt des Hauptspieles. Die dramatische Bewegung wird auf diese Weise überhaupt nicht abgebrochen und wieder neu angesetzt, sondern die des Hauptdramas entwickelt sich ohne Unterbrechung aus der des Vorspiels heraus. Ja, wir können sogar von einer Teilung in Vor- und Hauptspiel absehen und das Ganze als eine Einheit fassen, wenn wir von vornherein als die Endaufgabe des Gesamtdramas die Einsetzung Helenas als Bertrams von ihm anerkannte Gattin betrachten. Dann ist die in II, 3 erreichte äußerliche Vermählung als Teillösung der Gesamtaufgabe, als Erreichung eines vorläufigen Zieles anzusehen. Noch dieselbe Scene II, 3 bringt den ersten bedeutenden Kampfentschluß im Hauptkonflikt (Trennung von der Gattin) und II, 4 die Durchführung dieses Schlages. Das dramatische Ergebnis des II. Aktes ist so: Zuendeführung des Vor- und Beginn des Hauptspiels (vereinigt in einem gemeinsamen Gipfelpunkt) und Beschluß und Durchführung des ersten wichtigen Schlages innerhalb des letzteren.

Wurde in den letzten drei Scenen des II. Aktes der erste wichtige Kampfschlag in drei Phasen vorgeführt — II, 3: Entschluß, II, 4:

Durchführung, II, 5: höhere Stufe der Durchführung —, so zeigt ihn die 2. Scene des III. Aktes in seiner vierten und endgültigen Phase: Helena in Rousillon angelangt. Einen einzigen Schlag zerrt Shakespeare also hier in der Darstellung in vier Teile auseinander, vier Scenen braucht er, um ihn völlig zu erschöpfen. Und erst in der vierten Scene, in III, 2, wird seine Bedeutung völlig klar: Er ist die entscheidende Handlung, die die Krise im Stück heraufbeschwört und die Bedingung zur Gegenhandlung gibt. Die Trennung ist endgültig gemeint, erst wenn es Helena gelingt, Bertram seinen Ring vom Finger zu ziehen und schwanger von ihm zu werden, will er sie als Gattin anerkennen. Die Bedingung scheint unerfüllbar, Bertram erlebt also seinen Triumph im Kampf gegen Helena und sie ist unterlegen. Nur ein entschiedenes und kräftiges Gegenspiel, das in intriganter Weise durchgeführt werden muß, kann jetzt Rettung für sie bringen. Helena entschließt sich auch sofort, noch am Ende derselben Scene, zum Handeln, aber dieser Entschluß leitet kein Gegenspiel ein, er ist nicht dramatisch positiv, sondern negativ zu werten: Sie will Frankreich verlassen, will dem Grafen den Platz räumen und aus seinem Gesichtskreis verschwinden. Sie erklärt sich also für völlig besiegt und Bertrams Triumph ist damit erst jetzt eigentlich vollendet. Die Bewegung kommt somit zu einem vorläufigen Ende und muß, wenn das Drama zwischen den beiden Gatten fortgesetzt werden soll, von neuem in Schwung gebracht werden.

Die nächsten Scenen, III, 3 u. 4, sind wie III, 1 dramatisch wertlos. In III, 5 befindet sich Helena in Florenz. Nun entsteht die große Frage: Ist ihr Dortsein zufällig, oder besser: absichtslos, ohne den Vorsatz, ein Gegenspiel zu unternehmen, oder aber leitet sie von vornherein der Gedanke an ein solches hierher? Aus dem Text dieser Scene und auch der übernächsten, III, 7, geht es nicht hervor. Der Text von III, 2 und von III, 4 spricht für die erstere Annahme. Das würde dann bedeuten, daß am Ende von III, 2 die Bewegung tatsächlich aufhört und erst in III, 5, wo Helena die Möglichkeit eines Gegenspieles sieht, wieder langsam in Fluß kommt. Sollte es aber dennoch umgekehrt sein, d. h. Helena mit der stillen Absicht, ein Gegenspiel zu unternehmen, Rousillon verlassen haben (wie es im epischen Vorbild, Dekameron, 3. Tag, 9. Geschichte, ist), so bliebe in dem nun folgenden Gegenspiel doch noch ein großer Rest von Zufall. Denn daß sie in Florenz ausgerechnet einem Mädchen (Diana) begegnen würde, das der Graf begehrt, das aber selber keusch und bereit ist, sich Helena zur Durchführung ihrer Intrige zur Verfügung zu stellen, das konnte sie nicht wissen und also auch nicht in ihre Kalkulation einbeziehen. Verließ sie also Rousillon mit dem Vorsatz, in Florenz eine Gegenhandlung zu inscenieren, so mußte ihre Absicht zunächst ins Blaue hineingehen und sie sich von vornherein auf den Zufall verlassen. Sei es aber so, oder sei es anders, auf jeden Fall bleibt im III. Akt zwischen der 2. und 5. Scene eine Lücke, die auszufüllen Shakespeare nicht gelungen ist. — Erst in III, 7 fließt der Strom wieder kräftig: Es gelingt Helena, Dianas Mutter zu ihrer Parteigängerin zu machen, und die Durchführung des Gegenspieles wird sogleich beschlossen: Diana soll dem Grafen den Ring entlocken, Helena aber will an Dianas statt bei ihm schlafen; die Bedingung, die er Helena gestellt hat, will sie also erfüllen und ihm

somit seinen Sieg entreißen und selber triumphieren. Die Handlung, die sie plant, ist eine Intrige, ein Irreführen Bertrams; sie muß also eine Verwirrung stiften und die Situation verwickelt machen. Mit diesem Entschluß zu handeln endet der III. Akt. Das dramatische Ergebnis, das er bringt, ist recht mager: Es ist nur der Einsatz der Gegenspielbewegung. Sein größter Raum wird ausgefüllt von Scenen, die Situationen ausmalen.

Erst IV, 2 nimmt den Haupthandlungsstrang wieder auf: Der erste Teil des Gegenspiels wird durchgeführt, Diana entlockt Bertram den Ring. Die lange 3. Scene gehört dem Parolles-Geschehen, doch fällt in sie ein Reflex der Haupthandlung, indem Bertram andeutet, daß er bei Diana (in Wirklichkeit bei Helena) geschlafen hat, woraus erhellt, daß auch der zweite Teil des Gegenspiels und damit das ganze erfolgreich durchgeführt ist. — Betrachten wir diese beiden Teile einmal in ihrem Verhältnis zueinander, so müssen wir sagen, daß der zweite keineswegs notwendig von dem ersten bedingt wird. Und trotzdem können wir nicht von einer Durchbrechung des dramatischen Prinzips, von einem bloßen Nebeneinander sprechen; denn beide Teile sind zunächst durch Bertrams Bedingung, die sie ja beide umfaßt, zu einer Einheit verschmolzen und werden dann in ihrer Folge innerhalb des Geschehensablaufs logisch (wenn auch nicht notwendig) miteinander verknüpft, indem von Diana der Ring als Belohnung für ihre Hingabe gefordert wird. — Der Akt schließt mit zwei Scenen (IV, 4 u. 5), die wieder nur Situationen ausmalen. Das Ergebnis des IV. Aktes ist also die Durchführung des Gegenspiels.

Die dramatische Aufgabe, die jetzt noch zu erfüllen bleibt, ist die Lösung, die in einer Erkennung bestehen muß. In der Art des Gegenspiels aber, nämlich in der Erfüllung der Bedingungen, liegt zugleich die Versöhnung der Parteien begründet, denn nun muß ja Bertram Helena als seine rechtmäßige Gattin anerkennen.

Die dramatische Schlußbewegung bringt erst V, 3. Shakespeare kompliziert und zieht sie auseinander, sodaß es ihm gelingt, eine verhältnismäßig lange und außerordentlich gespannte Scene daraus zu machen. Die Lösung geht in vier deutlich zu unterscheidenden Schritten vor sich, von denen die ersten drei, statt die Fäden zu entwirren, sie nur noch mehr verwickeln, allerdings nur äußerlich und für den Nichteingeweihten, denn wir wissen ja, daß jeder, trotz der Komplizierung der Situation, die er zu bringen scheint, doch ein Stück zur Lösung hinführt, während der vierte und letzte blitzartig das Dunkel erhellt. — Die erste Komplizierung und zugleich der erste Schritt zur Lösung ist Bertrams verdächtiger Ringbesitz und seine Abführung. Jetzt erscheint Diana, Bertram als Gatten beanspruchend und behauptend, sie habe ihm den Ring in einer Liebesnacht geschenkt. Ihre Aussage steht gegen die seine, die Situation ist noch einmal kompliziert, zugleich aber ein weiterer Schritt zur Lösung getan. Kurz darauf widerruft Diana und behauptet, Bertram sei unschuldig und schuldig zugleich. Das ist der dritte Schritt zur Lösung und gleichzeitig hat mit dieser völlig irreführenden Behauptung die Verwirrung ihren Höhepunkt erreicht, bis plötzlich der letzte Schritt getan wird: Helena erscheint und nun wird mit einem Male alles klar. Die Auflösung der Verwirrung aber

zieht als logische Folge die Versöhnung der Gegner nach sich; denn sie enthüllt, daß die Bedingungen erfüllt sind, die Erfüllung der Bedingungen aber zwingt Bertram, Helena als sein rechtmäßiges Weib anzuerkennen; die Versöhnung ist somit gewissermaßen vertraglich garantiert. — Im Ablauf der Scene steigert sich die Verlaufskurve des Geschehens ungemein stark und rasch und erreicht mit Helenas Auftreten einen Gipfelpunkt, den zweiten der Haupthandlung. Den ersten fanden wir in II, 3, jener Scene, in der der Konflikt offen aufflammte. Wir können also sagen, daß das Hauptdrama mit einem Gipfel beginnt und endet. Der zweite jedoch ist wesentlich höher als der erste, sodaß wir ihn als den eigentlichen Höhepunkt des Stückes bezeichnen müssen, der somit unmittelbar vor die Versöhnung und vor den Handlungsabschluß fällt, ähnlich wie es z. B. in Gent. war. — Im Schlußauftritt sind also wieder wie im Anfangsauftritt alle in Rousillon in Harmonie vereint, doch zwischen ihnen liegt eine bedeutende Entwicklung, sodaß der letztere wesentlich über dem ersteren erhöht steht. Wir können demnach auch hier wieder von einer Spiralform sprechen, doch ist sie diesmal nicht so stark ausgeprägt, wie wir es sonst gefunden hatten.

Auch in diesem Stück ist wieder der V. Akt stark mit dramatischer Bewegung erfüllt. Die für ihn aufbewahrte Aufgabe ist die Lösung, die allerdings bewußt kompliziert und verlängert ist. Doch wirkt diese Verlängerung keineswegs künstlich und erzwungen, sondern ist eine mit raffinierter Technik ausgeführte Steigerung der Schlußspannung. — Wie wir schon verschiedentlich feststellen konnten, daß Shakespeare die Füllung des V. Aktes dadurch erreichte, daß er den Beginn der eigentlichen Handlung hinausschob, indem er ihr ein Vorspiel voranschickte, so können wir auch hier wieder diese Feststellung machen. Freilich ist diesmal das Vor- mit dem Hauptspiel außerordentlich eng verknüpft, ja, wir konnten sogar, wenn wir sie von einem bestimmten Gesichtspunkt aus betrachteten, von einer Einheit der beiden sprechen. Das ist ein beachtlicher Fortschritt auf dem Wege zur Füllung des fünfaktigen Rahmens (von Err als Ausnahme im Komödienschaffen Shakespeares abgesehen), doch kann auch hier von einer Erreichung des Zieles keineswegs die Rede sein. Denn einmal ist wieder ein großer Raum vom Nebengeschehen eingenommen (außer Teilen des III. und V. fast der ganze IV. Akt) und zum andern enthält die Haupthandlung selbst außerordentlich viel Scenen, deren Zweck nur darin besteht, irgend eine Situation auszumalen und die somit dramatisch mehr oder minder überflüssig sind. —

Wir hatten gesehen, daß Shakespeare die Tragikomödie, die wir — unserer Beobachtung über den Turnus zufolge — nach den Wiv. erwarteten, As, mit aller Kraft zu mildern gesucht, dafür aber auch der nächst zu erwartenden Farce in Tw. viel von der sonstigen Lautstärke der Komödien, die auf die Tragikomödien folgten, genommen hatte. Doch nun verfolgt er das Prinzip der Milderung und des Ausgleiches nicht weiter und die in All's zu erwarten gewesene Tragikomödie verdient es mit vollem Recht, wenn wir sie als solche bezeichnen. — Der Grundton der Haupthandlung klingt zu Beginn sehr zurückhaltend und läßt noch nicht deutlich erkennen, ob eine Tragödie oder Komödie eingeleitet wird. Im Vorspiel scheint die Waage sich dann zur letzteren zu neigen, jedenfalls zeigt das Motiv

von der Frau, die auszieht, sich den geliebten Mann zu erobern, eine gewisse Munterkeit und Frische. Allerdings mit großer Vorsicht. Denn die Heldin, Helena, besitzt nicht die schöne, unbekümmerte Heiterkeit ihrer Schwestern Viola und Rosalind, sondern ist ernster und stiller als diese. Sie hätten zu der Reise an den Königshof bestimmt Jünglingskleider angelegt, Helena wahrt trotz allem Mut und aller Entschlossenheit hierin eine ernste Zurückhaltung. Im Augenblick dann, wo sie ihr Spiel gewinnt und damit der Hauptkonflikt losbricht, wird der Grundton entschieden ernst. Bertrams Abneigung gegen die aufgezwungene Frau ist zu tief, die Behandlung, die sie durch ihn erfährt, zu hart, als daß noch Fröhlichkeit zurückbliebe. Er ist skrupellos bereit, zum Ehebrecher zu werden. Und er wäre es auch tatsächlich geworden, hätte Helena nicht ihre Intrige dazwischen gespielt. Nun darf man ihn deswegen allerdings noch nicht zu hart verurteilen. Der König hat ihm eine Gemahlin aufgezwungen, die er durchaus nicht lieben kann, und er ist jung und sein Blut heiß, bis zu einem gewissen Grade ist er also zu entschuldigen. Aber entschuldbar oder nicht entschuldbar, der Stoff, der ein solches Thema behandelt, ist für eine Komödie nicht geeignet. Schon das epische Vorbild im Dekameron zeigt einen ernsten Grundton, den abzuändern Shakespeare nicht die Macht hatte. Während aber Boccaccio den ernsten Ton sehr vorsichtig ansetzt, sodaß ein glückliches Ende doch noch möglich und wahrscheinlich wird, läßt Shakespeare ihn gegen Ende hin immer lauter und härter ertönen, sodaß er in der Schlußscene durchaus Tragödienstärke erreicht. Hatten wir bis hierher eine gewisse Nachsicht mit Bertram üben können, so müssen wir ihn auf Grund seines jetzigen Handelns als vollendeten Schuft ansehen. Er verrät höhnisch das Mädchen, von dem er annehmen muß, daß sie in blindem Vertrauen zu ihm alles geopfert hat, und läßt sich in seinem verwerflichen Handeln sekundieren von dem moralisch völlig minderwertigen Subjekt Parolles. Damit werden die Schranken der Komödie durchbrochen, genau wie in den Gent., und es ist kein Zweifel mehr, daß wir uns ohne Rückzugsmöglichkeit auf dem Gebiet der ernsten Dramenart bewegen. Im selben Augenblick dann, wo Bertram am tiefsten gesunken ist, erfolgt die Versöhnung, die Wiedererhebung, genau wie es mit Proteus war. Hier so wenig wie dort ist dieser plötzliche Bruch, dieser unmittelbare Uebergang von tiefernster Handlung zum heiteren Glücksende in wahrscheinlicher Weise überbrückt.

Der Versuch, den Shakespeare unternimmt, dadurch den Komödienton zu retten, daß er eine Menge groteskkomischer Lichter aufsetzt, kann auch nicht als gelungen bezeichnet werden. Die grotesken Töne wachsen nicht organisch aus dem Geschehen der Haupthandlung heraus, sondern werden künstlich hinzugefügt durch zwei Figuren, die wohl ständig im Kreise der Haupthandlungsträger erscheinen, ihnen aber doch nur äußerlich beigegeben und mit dem eigentlichen Geschehen gar nicht oder nur wenig verknüpft sind. Da ist zunächst die Figur des Clowns Lavache, dessen dramatische Bedeutung gleich null ist; er macht nur ein paar Witze im Zusammenhang mit dem Geschehen. Eine etwas größere Bedeutung für die Haupthandlung, vor allem aber im Laufe des Stückes größere Selbständigkeit, erlangt die zweite Groteskfigur, Parolles. Wie der Clown hat auch er zu-

nächst nichts weiter zu tun, als ein paar groteske Töne dazwischenzuwerfen (I, 1, II, 1). Am Schluß von II, 3 gewinnt er dann für die Haupthandlung eine etwas stärkere Bedeutung, indem er als böser Geist Bertrams erscheint, der ihn in seinen Fluchtgedanken bestärkt. Zur gleichen Zeit, da seine Bedeutung innerhalb der Haupthandlung steigt, läßt Shakespeare ihn auch aus ihrem Kreis heraus den ersten selbständigen Schrittversuch tun: Gegen Ende von II, 3 und im ersten Teil von II, 5 hat er einen Streit mit Lafeu, der eine kleine Sonderspannung einschaltet. Von einer Nebenhandlung darf dabei natürlich in keiner Weise eine Rede sein, es ist einfach eine Episode, die auf dem Boden der Haupthandlung erwächst. Das Motiv, das sie entstehen läßt, ist Lafeus Zweifel an Parolles' Ehrlichkeit und damit wird übergeleitet zu jenem größeren Geschehen um Parolles, das einen bedeutenden Teil des III., vor allem jedoch des IV. Aktes für sich beansprucht. Einige Lords aus dem Kreis Bertrams wollen den Schwadroneur als Verräter entlarven und inscenieren zu diesem Zweck ein kleines Intrigenspiel. Dieses Intrigenspiel ist, vom dramatisch-technischen Standpunkt aus betrachtet, als eine Art Gegenspiel anzusehen, das darauf gerichtet ist, den Helden Parolles zu vernichten; es antwortet jedoch nicht auf ein als Drama durchgeführtes, auf einen bestimmten Zielpunkt gerichtetes Handeln dieses Parolles, sondern auf mehr oder minder verborgene und zurückliegende Verratseinzelhandlungen. — III, 5 und 6 zeigen die Einleitung, IV, 1 und 3 die Durchführung der Intrige. Im Augenblick, wo er am tiefsten gesunken ist, erfolgt die Enthüllung; die Verratenen geben sich dem Verräter zu erkennen, die Gegner stehen sich offen gegenüber. Das ist die tiefste Niederlage Parolles' und der Höhepunkt des Geschehens um ihn. Es erfolgt auf diesen tiefen Bruch keine Versöhnung, nur wird im Monolog Parolles', der die Scene beschließt, angedeutet, daß der Verräter trotz alledem wieder auf die Beine kommen wird und in V, 2 dann bahnt sich eine Wiedererhebung und Aufnahme in den früheren Kreis an, ohne jedoch innerhalb des Stückes, vor dessen Schluß er noch einmal in der Haupthandlung als Zeuge erscheint, restlos durchgeführt zu werden. Der Schluß des Parolles-Geschehens bleibt also offen wie sein Anfang.

Wir hatten uns zu Beginn die Frage gestellt, ob wir dieses Parolles-Geschehen nur als Episode oder als Nebenhandlung bezeichnen sollten. Ziehen wir einmal zum Vergleich seinen Streit mit Lafeu heran, so können wir sagen, daß dieser zwar eine kleine Sonderspannung aufwies, daß er aber sonst völlig unselbständig war. Wir konnten ihn demnach nur als Episode bezeichnen. Anders hier. Es ist durchaus denkbar, daß man die Trommelaffaire herauslöst und — mit einigen Ergänzungen zum Verständnis natürlich — als selbständiges Interludium gibt. Wir müssen sie infolgedessen schon als Nebenhandlung bezeichnen, allerdings als eine stark rudimentär gebliebene. Das Stück ist demnach in seiner Gesamtanlage doch als zweisträngig anzusehen.

Die Verbindung beider Stränge ist zunächst eine äußere und besteht darin, daß der Held der Nebenhandlung als Nebenfigur in der Haupthandlung auftritt. Darüber hinaus jedoch erscheint der Haupthandlungsheld, Bertram, als (wenn auch verhältnismäßig passiver)

Gegenheld in der Nebenhandlung. Ueberdies nimmt das Nebenstranggeschehen Bezug auf das des Hauptstranges: Parolles erscheint nicht nur als Kriegsverräter, sondern zugleich als Verräter in seiner Eigenschaft als Bertrams Diener und Mittler in der Diana-Affaire. — Wichtiger als diese äußere Bindung ist die innere, die motivische. Parolles ist eine Parodie Bertrams, und zwar des Bertram, wie er im V. Akt ist, des Verräters und Schuftes. Die große Verratsscene, in deren Mittelpunkt Parolles steht (IV, 3), ist eine — allerdings in den äußeren Vorgängen abgewandlte — Parallele zu der Verratsscene innerhalb der Haupthandlung (V, 3), die von Bertram getragen wird. Der Nebenhandlungsheld ist also ein Schuldiger gegenüber dem Sittengesetz wie der der Haupthandlung. Und dennoch bleibt die Nebenhandlung eine Komödie, eben weil Parolles eine Parodie ist, die uns als solche zum Lachen zwingt. Freilich ist es kein heiteres, frohes Lachen, sondern das bittere Lächeln, das uns die Satire auf die Menschheit entlockt. Aber wir lächeln. Und wenn wir am Schluß die Gewißheit mitnehmen, daß Parolles nicht ausgestoßen bleiben wird, so nimmt man das ebenfalls lächelnd hin und amüsiert sich über den gerissenen Fuchs, der ja im Grunde nicht ernst zu nehmen ist und mit dem die Ernsthaften ihren Spaß treiben. Ueberdies: Shakespeare vermeidet jeden krassen Uebergang vom Verrat zur Versöhnung, indem er die letztere nur in Aussicht stellt. Das ist zwar kein vollkommener Komödienschluß, er hat aber den Vorteil, daß er das Unbehagen der Diskrepanz vermeidet. Im Augenblick nun, wo ein Parolles ernst genommen wird, schwindet jedes Lächeln (auch wenn es einen bitteren Anflug hatte) und tiefer Ernst tritt an seine Stelle. Das ist bei Bertram der Fall. Hatten wir bei Parolles' in Aussicht gestellter Wiedererhebung schon ein geteiltes Vergnügen empfunden, so wird Bertrams unmittelbar eintretende Anerkennung als vollwertiges Gesellschaftsglied unerträglich. Es geht uns mit ihm wie mit Proteus: An eine Versöhnung mit ihnen können wir erst glauben, wenn wir ihre Buße gesehen haben. Das zu geben aber ist, wie wir schon bei der Besprechung von Gent. sagten, nur der Roman fähig. Auch hier wird somit, wie schon in der dritten Komödie Shakespeares, das Lustspiel in doppelter Weise gesprengt: Einmal in seiner Art, indem der Stoff zu schwer und der heitere Ton somit durchbrochen wird, und zum anderen in seiner Zugehörigkeit zur Gattung Drama. —

All's war das letzte der Stücke, das wir einbeziehen konnten in die Besprechung der Komödien. Hemming und Condell in ihrer Folio-Ausgabe rechnen zwar noch „Measure for Measure" zu ihnen, wir können uns aber nicht dazu entschließen, denn das Stück zeigt etwas, was die bisher besprochenen Tragikomödien noch nicht kannten und was es als ganz charakteristisches Merkmal der Tragödien in die Reihe dieser stellt: Die Verbindung der äußeren mit einer starken inneren Handlung, sodaß die erstere die Ausstrahlung der letzteren ist. Angelo setzt die Reihe der Proteus und Bertram fort, während sie aber flächig blieben (nur bei Proteus zeigt sich ein schwacher Ansatz zu inneren Kämpfen), erhält er die volle Plastik der großen tragischen Helden Shakespeares. Um „Measure for Measure" daher erkennen zu können, müßten wir uns erst eingehend mit der Strukturtechnik der Tragödie, vor allen Dingen mit dem Problem des

Verhältnisses und der Beziehung zwischen innerer und äußerer Handlung beschäftigen, was den Rahmen dieser Untersuchung durchbrechen würde. Wir müssen sie also schließen mit „All's well that ends well".

Schlußbetrachtung.

Wir hatten uns, ehe wir die Analyse der Shakespeareschen Komödien begannen, noch einmal rückblickend umgewandt, um in großen Zügen festzustellen, welche Formelemente, welche Mittel zum Bau eines heiteren Dramas vorhanden waren. Und dabei hatten wir gesehen, daß es neue konstruktive Prinzipien kaum noch zu entdecken gab und daß die Technik in der Anwendung der strukturellen Einzelzüge sich sehr weit entwickelt hatte. Es drängte sich uns die Frage auf, ob die überragende Bedeutung, die wir Shakespeare Lyly gegenüber zumessen, vielleicht gar nicht so sehr in der Weiterentwicklung der Formkunst begründet liege, als vielmehr in der Tiefe und Wahrheit der Welt, die sein dichterischer Genius vor uns aufbaut. Und jetzt, nachdem wir seine Komödien auf ihre formale Beschaffenheit hin untersucht haben, müssen wir zugeben, daß das letztere tatsächlich der Fall ist. Nicht der Formkünstler Shakespeare überragt Lyly in kaum noch zu messender Größe, sondern das Genie, das unvergängliche, ewig wahre Welten in seinen Werken schuf, die durch die Analyse des Intellektes in ihren letzten Tiefen niemals vollkommen zu begreifen sein werden.

Vergleichen wir zur Besiegelung dessen seine Formen noch einmal mit denen, die er am Anfang seiner Bahn vorfand.

Zunächst: Die mittelalterlichen Spiele bauten sich auf einem Prinzip auf, das wir als innerlich undramatisch bezeichneten. Es war dies der — möglichst parallelen — Aneinanderreihung der einzelnen Vorgänge ohne Rücksicht auf die Notwendigkeit ihrer Folge. Als das äußere Kennzeichen dafür, daß die mittelalterliche Dramatik ihr Ende gefunden hat, pflegt man meist die Säkularisation der Themen anzusehen. Das innere (und wesentliche, weil Gattungs-) Merkmal für dieses Ende ist aber der Ersatz des undramatischen Formalprinzips im Bau der Handlung durch das dramatische, das im organischen und notwendigen Zusammenhang der Einzelvorgänge besteht. (Vgl. die Feststellungen Zühlsdorffs.) Dieser Ersatz erfolgte nicht mit einem Male, sondern war das Ergebnis eines langen, deutlich zu verfolgenden Ringens, das zur Zeit, da Shakespeare auftrat, noch keineswegs beendet war. Und auch Shakespeare — als Komödiendichter — hat es nicht geschafft, dem antik-modernen Dramenprinzip zum endgültigen Siege zu verhelfen. Wir haben in unserer Untersuchung feststellen müssen, daß das mittelalterliche Prinzip immer wieder sich bei ihm durchsetzte und in noch reichlich späten Komödien wie Shr. (Haupthandlung), Ado (Nebenhandlung) und Wiv. (ebenfalls Nebenhandlung) noch unbestritten herrschte. Er versuchte es mit einer Synthese beider Prinzipien, die ihm auch vollkommen gelang, und zwar in zweierlei Weise. Einmal so, daß er eine organisch und

mit Notwendigkeit sich aufbauende Handlung mehrere Male spielte und so das Prinzip der Aneinanderreihung in strenger Parallelität mit dem der Notwendigkeitskette des Geschehens in einem Stück vereinigte (Wiv., Haupthandlung), zum anderen, daß er die Glieder in einer einzigen Notwendigkeitskette parallel ordnete, daß er also die Parallelität, die man früher erzwang, organisch wachsen ließ (am ausgeprägtesten in Err und Mids., Haupthandlung). Nun ist aber der beiderseitige Versuch zu einer solchen Synthese keine Shakespearesche Neuerung und Weiterentwicklung, sondern wurde schon vor ihm mit gleichem Erfolg vorgenommen. In der ersten Weise zum ersten Mal von Medwall in „Nature" (hier allerdings noch mit zweifelhaftem Ergebnis), dann von Stevenson in „Gammer Gurton's Needle" und schließlich von Lyly in der unteren Handlungsschicht von „The Woman in the Moon"; (die genannten Beispiele sind natürlich nur die bedeutendsten in der Entwicklungsreihe); in der zweiten Weise von Lyly in seiner „Mother Bombie". Hier allerdings hat Shakespeare einen Schritt zur Vollendung über seinen Vorgänger hinaus getan: Er hat die starre, kunstgewerblerisch wirkende Form gelockert und ihr die jeder wahren lebendigen Kunst notwendige Freiheit gegeben. (Am weitest gehenden in der Nebenhandlung von Shr.). Darüber hinaus hat Shakespeare auch in einigen seiner Komödien das (antik-)moderne dramatische Prinzip rein und frei von jeglicher Hemmung durch das Formprinzip angewandt und zwar in Gent. (Hauptspiel), Merch. (Haupthandlung), Ado (ebenfalls Hauptspiel) und All's (wobei wir natürlich von einigen Unebenheiten absehen müssen, die sich ja nie oder nur selten vollkommen beseitigen lassen). Doch auch das kann Shakespeare nicht als Neuschöpfungs-Verdienst angerechnet werden, denn bekannt war diese Gestaltungsweise schon lange durch Plautus und die Italiener (und die französische Farce), und Heywood hatte bereits sie sich zu eigen gemacht (John John). Wir müssen also sagen, daß Shakespeare für die Weiterentwicklung des reinen Gattungsmäßigen an der Komödie (Komödie als Drama) nichts getan hat.

Wie man von der antiken und der italienischen Renaissancedramatik (wenigstens als Hauptquellen) das innerdramatische Prinzip übernahm, so auch von ihnen den Grundsatz der organischen E i n t e i l u n g der Fabel in fünf Abteilungen. Plautus galt hier vor allem als Vorbild. Bei ihm jedoch war schon die Fünfgliederung zu einem Außenrahmen erstarrt, den beizubehalten die Tradition befahl, der sich aber für seine Komödie als zu weit erwies, sodaß die dramatische Handlung allein ihn nicht zu füllen vermochte. Die Nachahmer Plautus' (Udall, Stevenson) übernahmen das Uebel ungebessert, und besonders bei Lyly, den die italienische Schäferkomödie noch beeinflußte, mußten wir die Dürftigkeit der Handlung beklagen, vor allem in den Erstlingsstücken. Auch Shakespeare ist hierin nicht fortgeschritten, im Gegenteil. Noch ein so spätes Stück wie As zeigte eine so dürftige Haupthandlung, daß sie von anderen Geschehen geradezu umwuchert werden mußte, um sie für den Rahmen nur einigermaßen passend zu machen. Nur eine einzige Komödie hat Shakespeare geschaffen, in der eine Handlung (ohne Kunstgriffe) wirklich fähig ist, den alten Rahmen zu füllen, das ist Err, die aber in seinem Schaffen als reine Verwechslungskomödie eine Ausnahme bedeutet genau wie

die „Menaechmi" in dem des Plautus. Doch wenn auch Ausnahme: Der Rahmen ist gefüllt. Aber wieder kann Shakespeare nicht den Ruhm für sich beanspruchen, sie als erster englischer Lustspieldichter durchgeführt zu haben; schon Lyly hat in der „Mother Bombie" eine genügend reiche Handlung geschaffen, um ohne Kunstgriffe auskommen zu können (wenn er trotzdem eine Nebenhandlung gibt, so ist sie, von diesem Standpunkt aus gesehen, überflüssig). Ja, wir müssen sagen, daß Lylys Erfolg sogar noch höher zu schätzen ist, füllte er den Rahmen doch nicht mit einer Verwechslungshandlung, bei der man schließlich die unbeabsichtigten Zwischenfälle ohne große Schwierigkeiten und durchaus wahrscheinlich wirkend beliebig häufen kann, sondern mit einem Geschehen, das eine Kette bewußter Willenshandlungen, also innerlich viel dramatischer ist.

Schon Plautus hatte zu künstlichen Füllungsmitteln gegriffen und dazu vor allem die Episode verwandt, die schon bei ihm auf dem Entwicklungsweg zur Nebenhandlung sich befand. („Merkator" und „Trukulentus"). Das traf sich mit den Tendenzen der alten englischen Dramentechnik, die ebenfalls stark mit Episoden arbeitete, und Udall in „Fulgens and Lucres" hatte die Entwicklung zur Nebenhandlung vollzogen. Lyly und Shakespeare, stark traditionsgebunden, mußten hier die Tradition um so lieber aufgreifen, als sie ihnen genau wie dem antiken Vorbild half, den von dem letzteren übernommenen äußeren Rahmen beizubehalten. Die formal-künstlerische Aufgabe war nun, die einzelnen Stränge möglichst eng miteinander zu verknüpfen, um so trotz mehrfacher Handlungen den Eindruck eines einheitlichen Werkes hervorzurufen. Und auch in ihrer Lösung hat Shakespeare Lyly nicht (wenigstens nicht in bedeutenden Zügen) übertroffen. Wir hatten von der idealen Bindung verlangt, daß sie einmal inner-künstlerisch sei, d. h. das ganze Stück eine thematische Einheit, und zum andern, daß die Geschehenskreise sich verwebten, wobei die engste Verknüpfung die war, daß das So-Geschehen einer Handlung das einer anderen von sich abhängig machte. Die inner-künstlerische, thematische Bindung war Lyly durchaus geläufig, hatte Medwall sie doch schon einwandfrei in „Fulgens and Lucres" durchgeführt. Lyly kannte sowohl die Anwendung der Parallelität im thematischen Aufbau wie die der Antithetik („Loves Metamorphosis"); allerdings war er in der letzteren noch nicht ganz sicher, hier führte tatsächlich erst Shakespeare die Vollendung herbei in Ado, nachdem das Experiment im Merch. weniger glücklich gelungen war. Was die Verwebung der Handlungskreise betrifft, so versuchte Shakespeare wohl die tiefste Art ihrer Durchführung, die Bestimmung des So-Geschehens eines Kreises durch das eines anderen, ohne jedoch das Ziel zu erreichen. Es gelang ihm wohl in den Wiv., den dritten Handlungsstrang organisch aus dem zweiten hervorwachsen zu lassen, doch war dieser dritte Strang so stark episodisch, daß er als Beispiel für eine Nebenhandlungsverknüpfung kaum heranzuziehen ist. Lyly ist ihm hier durchaus überlegen. Im „Midas" wird das Entstehen sowohl wie die Hauptwendung der Nebenhandlung durch Geschehnisse in der Haupthandlung bestimmt und für „The Woman in the Moon" konnten wir das Verhältnis der beiden Handlungen so bestimmen, daß die eine die Ausstrahlung der anderen und ohne sie undenkbar war. Das wesentlichste Bindungsmittel, das Shakespeare

anwandte, war, daß er Figuren aus einer Handlung in die andere hineinschaltete oder sie von vornherein in beiden wirksam sein ließ. Auch diese Art der Verknüpfung war Lyly durchaus schon geläufig und wurde mit Geschick von ihm angewandt („Gallathea", „Endimion", „Loves Metamorphosis"). Darin allerdings hat Shakespeare in Tw. einen Vorsprung erreicht, daß es ihm gelang, die Einschaltung als dramatische Notwendigkeit vorzubereiten. Aber auch das nur in einer einzigen seiner Komödien!

Wie in der Nebenhandlungstechnik nahm Lyly auch die Hauptentwicklung in der Verwendung der verschiedenen komischen Tonarten vorweg. Wir finden bei ihm schon die Shakespearesche Methode, das niedrigkomische (grotesk- bzw. grobkomische) Element eine Parallelhandlung zur Haupthandlung spielen zu lassen („Endimion"), wir finden ferner die grobkomischen Tonträger als notwendiges Haupthandlungsglied in „The Woman in the Moon" wie in Ado, und schließlich hat Lyly schon in seiner „Mother Bombie" die vollkommene Plautinische Harmonie aller Variationen durch engste Annäherung und Verschmelzung, sodaß als Resultat eine mittlere Tonart zwischen fein- und grobkomisch herauskam, mit ebensolchem Erfolg versucht wie Shakespeare in Err. —

Nun noch ein Wort zu dem schwersten Problem bei Shakespeare, zu seinen Tragikomödien. Neu als dramatische Art schafft er sie nicht. Schon die Moralitäten konnten wir als solche bezeichnen, handelte es sich doch bei ihnen um die Austragung des schweren metaphysischen Gegensatzes zwischen Gut und Böse, wobei aber der Held, Humanum Genus, gerettet wurde und der ernste Grundton durch viele komische Lichter aufgeblendet war. Medwall mit seinem „Fulgens and Lucres" übertrug die Art der Moralitäten auf weltliches Gebiet. Jedoch führt von ihm zu Lyly, dem unmittelbaren Vorläufer Shakespeares, kein direkter Weg. Er wird von dem italienischen Schäferspiel („Amyntas") abhängig und durch ihren Einfluß schafft er eine Komödie höchst eigenartiger Prägung. Die Ereignisse, die er bringt, sind an sich häufig sehr ernst, aber er spielt sie in einem leichten, graziösen Ton und rückt sie irgendwie in eine märchenhafte Entfernung, sodaß sie sich verflüchtigen und ihre Schwere gelöst wird. Darin liegt aber eine große Gefahr. Im Augenblick nämlich, wo in der Schwere des Geschehens — und zwar des ernst gemeinten, nicht parodierten — eine gewisse Grenze überschritten wird, muß zwischen ihm und der Tonart, in der es gegeben wird, eine Diskrepanz sich bemerkbar machen. Lyly unterlag dieser Gefahr im zweiten Handlungsstrang seiner „Loves Metamorphosis". Freilich, irgendwie wurde auch die Schwere hier noch verflüchtigt, und der Grund ist darin zu suchen, daß Lyly die Welten, die er schafft, nicht vollkommen als Wirklichkeiten ernst meint. Ein letzter Rest von Spiel — von bewußtem Spiel — bleibt in jedem seiner Werke. Die Gefahr nun, die Komödie zur Tragikomödie zu machen, wächst mit der dichterischen Größe, wächst mit dem schöpferischen Genie, das seine Welten durchaus ernst meint und sie vor allem in ihrer Totalität darstellen will. Shakespeare mußte so an der reinen Komödie scheitern. Denn was heißt reine Komödie? Sie verlangt ein bestimmtes, nämlich durchaus mildes Geschehen, verlangt es in einem bestimmten, nämlich heiteren Ton gespielt, d. h. also, sie ver-

langt eine einseitige Welt, eine Welt, die in Heiterkeit gefesselt ist. Damit konnte ein Geist wie der Shakespeares sich nicht zufrieden geben. Es drängte ihn, seine Welten total und komplex zu schaffen, wie die wahre Welt des göttlichen Schöpfers es ist; in dieser Welt lebt das Böse unmittelbar neben dem Guten, das Heitere neben dem Schmerzhaften. Ich vertrete hier durchaus die Ansicht, daß Shakespeare reine Komödien schreiben wollte, daß aber die Größe seines Genies ihn fortriß. Der beste Beweis dafür ist mir der Merch. Es ist eine heitere Märchenwelt, die sich hier vor uns auftut, und Shylock sollte nicht mehr und nicht weniger werden als ein Märchenschreck. Da spielte der Schöpfer Shakespeare dem Aestheten einen Streich und die Komödie zerbrach an der Tiefe der Wahrheit.

Nun hatten wir, während wir die Untersuchung seiner Komödien durchführten, die Behauptung ausgesprochen, daß stets eine hell-dunkle und eine helle in regelmäßigem Wechsel sich folgten. Diese Behauptung soll aber nicht etwa besagen, daß Shakespeare von vornherein es so geplant hatte (dazu wissen wir über sein Arbeiten zu wenig), wir haben diese Tatsache rein empirisch auf dem Weg unserer Untersuchung erkannt. Soll das aber heißen, daß hier ein bloßer Zufall spielt? Vielleicht. Dann ist die Feststellung nicht weiter von Belang; es ist eben so. Vielleicht aber steckt doch mehr dahinter. Vielleicht kann man daraus ablesen, daß Shakespeare, nachdem sein schöpferisches Genie eine reine Komödie an der Wahrheit und Totalität der Welt, die er schuf, hatte zerbrechen lassen, sich nun mit Gewalt zwang, ein unverdüstertes Spiel folgen zu lassen. (Schon seinem Publikum war er es schuldig und dessen Wünsche waren durchaus ernst zu nehmen). Dafür, daß Shakespeare um die reine Heiterkeit rang, spricht As, wo man den Kampf der Tonarten genau verfolgen kann. Die heitere trug den Sieg davon und behauptete sich unangefochten in Tw. (wobei wir den Schatten in der Malvolio-Handlung nicht weiter beachten wollen). Dann aber brach die hell-dunkle — die in ihrer Art natürlich unserer realen Welt bedeutend näher steht als die rein-helle — ungehemmt wieder durch in All's, und Meas. schließlich verdüsterte sich so stark, daß wir es nicht mehr in die Besprechung der Komödien aufnehmen konnten. Erst später hat Shakespeare wieder zu einem lichteren Ton zurückgefunden, die Spiele aber, die ihn klingen machen, sind keine Komödien im üblichen Sinne, sondern Märchenspiele, die nicht in den Rahmen unserer Arbeit gehören.

Literatur.

Aristoteles. Die Poetik. Uebers. v. H. Stich. Lpzg., Reclam.

G. P. Baker. The Development of Shakespeare as a Dramatist. New York 1907.

R. W. Bond. Note on Italian Influence in Lyly's Plays. Im 2. Band seiner Ausgabe der Lylyschen Werke, S. 473—485. Oxford 1902.

R. W. Bond. Lyly as a Playwright. Ebenda, S. 231—299.

A. Brandl. Zur Scenenführung bei Shakespeare. Sitzungsbericht der Preuß. Akademie der Wissenschaften 1906. S. 630—644.

Heinr. Bulthaupt. Dramaturgie des Schauspiels, Bd. II, Skaespeare. Oldbg. u. Lpzg. 1899.

G. B. Churchill u. W. Keller. Die lateinischen Universitäts-Dramen Englands in der Zeit der Königin Elisabeth. Shakespeare-Jahrbuch 34. S. 221—323.

Wilh. Creizenach. Geschichte des neueren Dramas, Bd. IV u. V, Das englische Drama im Zeitalter Shakespeares. I. Teil, Halle 1909. II. Teil, Halle 1916.

R. Dyboski. Rise and Fall in Shakespeare's Dramatic Art. London 1923.

Ed. Eckhardt. Das englische Drama im Zeitalter der Reformation und der Hochrenaissance. Bln. u. Lpzg. 1928.

Alfred Young Fisher. An Indroduction to a Study of Shakespearean Comedy. Thesis Dijon 1931.

Gust. Freytag. Die Technik des Dramas. Lpzg. 1863.

Walter W. Greg. Pastoral Poetry and Pastoral Drama. London 1906.

Walter Harlan. Schule des Lustspiels. Bln. 1903.

G. W. Fr. Hegel. Vorlesungen über die Aesthetik. (Sämtl. Werke, Hrsg. v. H. Glockner, Stuttg. 1928, Bd. 12—14).

C. C. Hense. Polymythie in dramatischen Dichtungen Shakespeares. Shakesp.-Jahrbuch 11. S. 245—273.

Mark Hunter. Act- and Scene-Division in the Plays of Shakespeare. REST, vol. II, 1926.

W. P. Ker. Form and Stile in Poetry. London 1928.

E. A. Lüdemann. Shakespeares Verwendung von gleichartigem und gegensätzlichem Parallelismus Diss. Bonn 1912.

Otto Ludwig. Shakespeare-Studien. Hrsg. v. M. Meydrich. Lpzg. 1872.

Allardyce Nicoll. The Theory of Drama. London, Bombey, Sidney 1931.

Helene Richter. Shakespeare der Mensch. 3. Kapitel: Der Formkünstler. 6. Kap.: Der Komödiendichter. Lpzg. 1923.

Winifrid Smith. Italian and Elizabethan Comedy. Modern Philology, Bd. V. 1907/8. S. 553—567.

Donald Clive Stuart. The Development of Dramatic Art. New York u. London 1928.

J. A. Symonds. Shakespeare's Predecessors in the English Drama. London 1884.

A. W. Ward. A History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne. Vol. I. London 1875.

O. E. Winslow. Low Comedy as a Structural Element in English Drama from the Beginnings to 1642. Diss. Chicago 1926.

Harald Zühlsdorff. Die Technik des komischen Zwischenspiels der früheren Tudorzeit. Diss. Berlin 1935.

Lebenslauf.

Ich, Walter, Alfred, Karl Jacobi, wurde geboren am 28. November 1907 zu Sonnenburg (Neumark). Vom 6. bis zum 12. Lebensjahr besuchte ich die 220. Gemeindeschule, vom 12. bis zum 16. die Carl-Michaelis-Real- und vom 16. bis zum 19. die Königstädtische Oberrealschule, alle drei in Berlin. Auf der letztgenannten Anstalt bestand ich am 8. März 1927 die Reifeprüfung. Die folgenden zwei Jahre verbrachte ich im freien Beruf beim Theater, vom 1. November 1929 bis zum 31. Oktober 1931 arbeitete ich im Verlag und in der Redaktion der Deutschen Bauzeitung, Berlin. Am 11. April 1931 ließ ich mich, nachdem meine Firma mich für die Hälfte der Dienstzeit beurlaubt hatte, an der Berliner Universität immatrikulieren und studierte hier neun Semester Englisch, Deutsch und Philosophie. Am 10. Februar 1937 bestand ich das Philolog. Staatsexamen bei den Herren Professoren Schirmer, Petersen, Hartmann. Außer ihnen waren meine Lehrer die Herern Professoren Brandl, Horn, Meißner, A.Hübner (†), Spranger, Baeumler, sowie Herr Dr. Springmeyer. Ihnen allen, vor allem aber Herrn Prof. Schirmer, der mir die Anregung zu dieser Arbeit gab, schulde ich tiefen Dank.